g.

41

<36635378580013

Das

moderne Drama.

Das moderne Drama.

Aesthetische Untersuchungen

von

Hermann Hettner.

Braunschweig,
Druck und Verlag von Friedrich Vieweg und Sohn.
1852.

Ich habe es immer gedacht und oft gesagt, daß kein Schauspieldichter sich über sein Volk und seine Zeit erheben könne. Ein Philosoph, ein Religionslehrer, ein Staatsmann, ein Naturkundiger können ihren Zeitgenossen vorauseilen; aber ein dramatischer Dichter vermag es nicht. Sokrates wurde hingerichtet, Columbus verlacht, aber Shakespeare wurde schon von seinen Zeitgenossen erkannt und geehrt.

Ludwig Börne.

Vorwort.

Die nachfolgenden Blätter wüßte ich am liebsten in den Händen junger Dramatiker.

Angeregt durch einige neuere dramatische Versuche, die uns in den letzten Jahren vielleicht mit allzu vorschnellem Stolze wieder von den Anfängen einer neuen dramatischen Poesie sprechen lassen, suchte ich mir die Aufgaben klar zu machen, die dem Drama in der Gegenwart hauptsächlich gestellt sind.

Wir haben die großen Muster Goethe's und Schiller's nicht einmal annähernd erreicht. Und doch können wir nicht mehr nach ihnen zurück; Alles drängt rüstig vorwärts nach einem unbekannten, nur dunkel geahntem Neuen.

Ich meine, in solchen schwankenden Uebergängen kann auch die Theorie fördernd eingreifen. Indem

sie irrige Ansichten widerlegt und dunkle aufhellt, ebnet sie dem Dichter die Wege, und giebt ihm jene feste Sicherheit, ohne die nun einmal ein gedeihliches Schaffen nicht möglich ist. Dies ist es, was man productive Kritik nennt. Ich bin emsig bemüht gewesen, diesem hohen Ziele nach Kräften nachzustreben.

Jena, den 21. August 1851.

Hermann Hettner.

Inhalt.

Seite

I. Die historische Tragödie.

1. Das historische Drama und die Gegenwart 3
2. Shakespeare und die historische Tragödie 18
3. Das Wesen der historischen Tragödie 41

II. Das bürgerliche Drama.

1. Das Wesen des bürgerlichen Drama 63
2. Das bürgerliche Trauerspiel 82
3. Die Oekonomie der tragischen Kunst 110

III. Die Komödie.

1. Das Wesen der Komödie 147
2. Die Komödie der Gegenwart 161
3. Die musikalische Komödie und das musikalische Drama überhaupt 182

I.

Die historische Tragödie.

1.

Das historische Drama und die Gegenwart.

Historische Dramen! Das ist die Losung, die man überall hört, seitdem sich bei uns wieder die Keime einer neuen dramatischen Poesie zu regen beginnen.

Dieser Drang nach großen geschichtlichen Dramen scheint in der That mehr zu sein als eine flüchtig vorüberrauschende Tageslaune. Was sind nicht in der kurzen Zeit, daß wir uns überhaupt einer eigenen dramatischen Literatur rühmen dürfen, für durchaus verschiedenartige, einander oft tödtlich bekämpfende Richtungen aufgetaucht! Aber in diesem Einen gemeinsamen Punkte stimmen sie überein. Das große Werk der geschichtlichen Dramatik suchen fast alle, freilich eine jede Richtung in ihrer eigenen Weise, nach Kräften zu fördern.

Goethe, so wenig er auch sonst für Geschichte Sinn hatte, tritt bereits in seinem ersten Werke, in Götz

von Berlichingen, mit einem großen geschichtlichen Stoff auf. Was konnte Goethe dafür, daß dieser geniale Wurf sogleich zur widerlichsten Karikatur verzerrt wurde? Es lag nicht an ihm, sondern nur an der Geistlosigkeit seiner Nachahmer und an dem Ungeschmack des Volkes, das diese Nachahmer duldete, daß alsbald jene unzähligen Ritterstücke mit ihrem grausen Mordspektakel an den betäubten Augen und Ohren vorüberwetterten. Goethe selbst ist später nur noch im Egmont zur historischen Tragödie zurückgekehrt. Aber die subjektive Wendung, die er sogleich auch diesem Stoff giebt, zeigt am besten, wie wenig seine dichterische Eigenthümlichkeit sich der Strenge der Geschichte bequemen mochte.

Besonders Schiller aber macht Ernst mit dem historischen Drama. Schon als himmelstürmender Jüngling dichtet er den Fiesko, ein Stück, das trotz der jugendlichen Unsicherheit der Charakterzeichnung, nicht blos zu den größten Werken des Dichters, sondern der deutschen dramatischen Poesie überhaupt gehört. Und im Prolog zum Wallenstein spricht er es ausdrücklich aus, daß, weil nur der große Gegenstand den tiefen Grund der Menschheit aufzuregen vermöge, jetzt der Dichter kühn aus des Bürgerlebens engem Kreise hinaustreten müsse auf den höheren Schauplatz des öffentlichen Lebens und der Geschichte.

Und jetzt, an des Jahrhunderts ernstem Ende,
Wo selbst die Wirklichkeit zur Dichtung wird,
Wo wir den Kampf gewaltiger Naturen
Um ein bedeutend Ziel vor Augen sehn,
Und um der Menschheit große Gegenstände,
Um Herrschaft und um Freiheit wird gerungen,
Jetzt darf die Kunst auf ihrer Schattenbühne
Auch höheren Flug versuchen, ja sie muß,
Soll nicht des Lebens Bühne sie beschämen.

Schiller hat daher, wenn irgend Einer in Deutschland, den gegründetsten Anspruch, als Schöpfer unseres geschichtlichen Drama zu gelten. Und als solcher ist er auch allgemein anerkannt. Aber freilich ist er, messen wir ihn mit dem höchsten Maßstabe, mehr Begründer als Meister dieser Kunstart. Seine ganze Natur war zu subjektiv angelegt, als daß er es jemals über sich vermocht hätte, mit völliger Verleugnung seines Ichs sich ganz und rückhaltlos an den starren Pragmatismus der geschichtlichen Charaktere und Thatsachen hinzugeben. Und als nun vollends die politische Wirklichkeit seinen kühnen Freiheitssinn gänzlich im Stich ließ, da verfiel auch er, angeregt durch seinen Freund Goethe, immer mehr und mehr einem idealistischen Anachronismus antikisirender Kunsttheorien, die, dem Wesen der modernen Zeit widersprechend, schwerlich geeignet waren, geschichtliche Stoffe in ihrem innersten Kerne rein und unverfälscht aufzufassen und darzustellen. Daher kommt es, daß, da sogar der Wallenstein mehr eine Familientragödie auf geschichtlichem Hintergrunde als ein streng historisches Stück

ist, alle seine nachfolgenden Werke, Maria Stuart, die Jungfrau von Orleans, Wilhelm Tell, ihren eigensten Zauber nicht sowohl aus der inneren Bedeutung ihres Gegenstandes selbst schöpfen, sondern einzig aus dem liebenswürdigen Gemüthe und aus der farbenreichen Gluth des Dichters.

Was Wunder also, daß Schiller's Nachahmer, die von ihm nur die Willkür der Auffassung, nicht aber die Kraft und die Tiefe der Darstellung gelernt hatten, die mächtige Größe historischer Helden allmälig ganz und gar in den einschläfernden Klingklang volltönender Jambenrhetorik verschwemmen! —

Auf Goethe und Schiller folgen die Bestrebungen der romantischen Schule. So sehr sonst die Romantiker gerade Schiller's Dichtung, oft sogar in sehr ungerechter Weise, befeinden; in dem Streben nach geschichtlichen Dramen sind sie seine innigsten Sinnesgenossen. A. W. Schlegel spricht es aus am Schlusse seiner dramaturgischen Vorlesungen, gewissermaßen als die ideelle Zusammenfassung derselben, die würdigste Gattung des Schauspiels sei das historische; aber es müsse wirklich national sein, es dürfe sich nicht an blos anekdotenhafte Lebensbegebenheiten von einzelnen Rittern und kleinen Fürsten halten, die auf das Ganze keinen Einfluß hatten, sondern es müsse aus der Tiefe der Kenntniß geschöpft sein und uns ganz in die große

Vorzeit versetzen. Und Ludwig Tieck, der größte Dichter der romantischen Schule, denkt allen Ernstes darauf, die kritische Forderung seines Freundes zur That zu gestalten und uns die deutsche Geschichte in einem umfassenden Cyklus historischer Tragödien lebendig vor's Auge zu führen; wie denn auch Beide, Tieck sowohl als Schlegel, ganz folgerichtig nicht übel Lust bezeigen, Shakespeare's historische Dramen, namentlich die englischen, an die Spitze aller Dichtung zu stellen.

Dieses Verlangen der Romantiker nach historischen Dramen könnte wunderbar scheinen, dächte man ausschließlich an ihre phantastischen Grillen; aber es entspringt naturgemäß aus dem nationalen Zuge, der ihnen eigen ist und der später die Veranlassung wurde zu ihrer widerlichsten Entartung. Leider aber ist dieser fromme Wunsch immer nur frommer Wunsch geblieben! Weder Tieck machte sein oft gegebenes Versprechen zur Wahrheit, noch sonst irgend ein anderer Dichter dieser Richtung. Ist doch auch, wenn wir nämlich einmal vorläufig die Möglichkeit eines solchen Dramencyklus aus der deutschen Geschichte zugeben wollen, Heinrich von Kleist der einzige Dichter, der dieser gewaltigen Aufgabe gewachsen gewesen wäre.

Inzwischen fällt das deutsche Theaterwesen immer tiefer. Bei den Romantikern und dem jungen Nachwuchs, der sich unter deren Einflüssen gebildet hat, ge-

hört es zum guten Ton, sich für diese versinkende Bühne zu vornehm zu dünken. Es entsteht das blasirte Zwittergeschöpf des Lesedrama; die treulos verlassene Bühne wird der Tummelplatz feiler Uebersetzer und Fabrikanten. Nichtsdestoweniger erscheint auch hier das historische Drama, und zwar mit bewußter und ausgesprochener Absichtlichkeit. Raupach versorgt die Bühne mit einer beträchtlichen Anzahl berühmter Heldennamen und vor Allem auch mit einem dramatisirten Auszug aus Raumer's Geschichte der Hohenstaufen. Und Immermann und Grabbe, obgleich lange Zeit haltlos herumirrend zwischen der Nachahmung des Schiller'schen, Calderon'schen und Shakespeare'schen Stiles, münden auch ein in die geschichtliche Stoffe; ja sie versuchen, den Fingerzeig Tieck's und Schlegel's benutzend, sogar ihr Glück ebenfalls mit jenem erlauchten Kaisergeschlechte.

So standen die Dinge, als sich vor etwa einem Jahrzehend Karl Gutzkow und nach ihm einige andere jüngere Dichter das dankenswerthe Verdienst erwarben, all ihr dichterisches Vermögen ernstlich auf die Hebung der verwilderten Bühne zu wenden. Seitdem sprechen wir in Deutschland wieder mit einem gewissen Stolze von den Anfängen einer neuen Dramatik. —

Und siehe! auch diese neue Dramatik erhebt noch eindringlicher als irgend eine frühere Literaturrichtung das historische Drama zu ihrem Banner. Unsere junge

Literatur wurzelt, wie dies von selbst durch die Atmosphäre der Zeit bedingt ist, durch und durch in politischen und socialen Tendenzen. Ist also heutzutage überhaupt ein neues Drama möglich, so kann dies nur historisch oder social sein.

Es ist gewiß, der Ernst der Zeit verlangt nach dem Mark der Geschichte. Kommt einmal unserer Poesie eine neue Zukunft, so erreicht das historische Drama sicher eine bisher ungeahnte Höhe und Bedeutung. Aber eben so gewiß ist, der neue, so sehnlich erharrte Messias ist noch nicht erschienen und wird voraussichtlich noch lange auf sich warten lassen. Gutzkow hat völlig Recht, wenn er in der geistvollen Vorrede zum Wullenweber es ausspricht, trotz aller Bemühungen habe seit Schiller das historische Drama in Deutschland nur taube Blüthen getrieben. Und sein Wullenweber selbst ist von diesen tauben Blüthen ohne Widerrede eine der taubsten.

Wer aber trägt die Schuld dieser niederschlagenden Thatsache? Wer anders als der schwüle Gewitterdruck, der seit der Restaurationszeit auf ganz Europa lastet. Er entladet sich zwar hie und da in einzelnen furchtbaren Zuckungen; aber noch nirgends kommt er zum vollen Ausbruch. Reine Luft und heiterer Himmel! und die junge Saat wird lustig herausschossen. Große Kunstepochen, besonders dramatische, erstehen überall

nur, wo ein Volk zum gedeihlichen Abschluß eines gewaltigen Bildungsprocesses gelangt ist. Die Meister der griechischen Tragödie fallen in jenes wunderbare Zeitalter des Perikles, das so eben die tiefen Erschütterungen innerer Verfassungskämpfe und die großen Perserkriege ruhmreich vollendet hat und nun in dem stolzen Genusse sicheren Glückes lebt. Shakespeare steht siegesbewußt vor den rauchenden Trümmern der mittelalterlichen Vasallenkriege und erfreut sich der ersten Segnungen des verständig durchgeführten Monarchismus der Königin Elisabeth. Ebenso stehen Lope de Vega und Calderon im höchsten Glanzpunkte Spaniens, und Corneille und Racine verherrlichen das Jahrhundert Ludwig's XIV., das Frankreich erst aus dem Mittelalter in die neue Zeit hinüberführt. Ganz in demselben Sinne, meine ich, ist auch unsere klassische Kunstblüthe zu fassen. Goethe und Schiller sind die glücklichen Erben der großen Aufklärungsepoche und dichten heraus aus dem Vollgefühl dieser weltbezwingenden Ideen.

Lebenslustig rührt das junge Drama seine flüggen Flügel, aber es hat keinen freien Spielraum, seine Kraft zu entfalten.

O Ihr kurzsichtigen Thoren, die Ihr auf unsere Dichter schmäht, und dabei eine höfische Theaterpolizei duldet, die den Dichtern alle Lebensluft abschneidet. Thoren, die Ihr heuchlerisch über den Verfall der Kunst und Poesie klagt, und doch Alle systematisch verfolgt

und vernichtet, denen eine freie und gesunde Staatsentwickelung, die die Lebensbedingung aller gesunden Kunst ist, wahrhaft am Herzen liegt! Der einfältigste Bauer beschämt Euch; nur auf edlem Boden erwartet er edle Früchte.

Diese Anfänge einer neuen Dramatik, so schwach sie an sich sind, haben wir daher nicht vornehm zu bespötteln, noch weniger haben wir sie als bereits gewonnene Siege ruhmredig in die Welt hinauszuposaunen; denn sie verdienen es in der That nicht. Wir haben uns ihrer bescheiden zu freuen, weil sie uns die Vorboten und die Bürgen einer schöneren und glücklicheren Zukunft dünken.

Aber damit sich unsere Freude thatkräftig äußere, muß ein Jeder von uns das Seinige beizutragen, um die Blüthe so viel als möglich zu beschleunigen. Der Bürger trachte und strebe nach einem freien Staate, der Dichter folge dem drängenden Triebe seines Genius, unbekümmert darum, ob ihm die Zeit den Sieg schwer oder leicht gemacht habe. Und auch der Kritiker, dünkt mir, hat jetzt mehr als jemals wie das Recht so auch die heilige Verpflichtung, seinerseits fördersam einzugreifen.

Nicht als ob ich wähnte, die Kritik könne irgendwie die Ungunst der äußeren Verhältnisse mildern oder gar

den Mangel an schaffender Kraft ersetzen. Aber allerdings kann sie dem Künstler oft rathend und warnend zur Seite stehen. Das Kunstwerk stammt nicht aus der Phantasie allein; die Phantasie muß sich in ihm wesentlich auch als künstlerische Weisheit bewähren. Es ist ein bedauerlicher Irrthum, wenn oft Dichterlinge in dünkelhafter Halbbildung sich überreden, verständige Klarheit theoretischer Erkenntniß beeinträchtige ihre Ursprünglichkeit und Schöpfungsfrische. Die genialsten Künstler waren jederzeit auch die verständigsten. Gar Manche, die noch immer von der trunkenen Unbewußtheit des künstlerischen Schaffens faseln, würden sich arg verwundern, könnten sie einmal Shakespeare Abends beim lustigen Glase im verständigen Gespräche mit gleichgesinnten Kunstgenossen belauschen. Wie also erst in einer Zeit, die wie die unsrige aller altüberlieferten bindenden Kunstsitte baar ist und die durch die reflectirte Zerfahrenheit ihrer abgetragenen Bildung recht mit raffinirter Absichtlichkeit darauf hinarbeitet, um die glückliche Unbefangenheit des künstlerischen Taktes überall zu verwirren? Jetzt erreicht der Dichter sein Ziel schwerlich, leitet ihn nicht die gründlichste Einsicht in die Gesetze seiner Kunstart. Diese principielle Klarheit kann ihn freilich nicht genialer und phantasievoller machen als er von Natur ist; aber sie erhebt ihn erst vom Dilettanten zum Künstler.

Und nirgends thut eine solche klare theoretische Ein=

sicht oder die unwiderstehlich fortreißende Allgewalt eines urkräftigen Dichtergenius mehr Noth als gerade hier, in unserer neu entstehenden Dramatik; denn nirgends wuchert so wie hier die allertrübseligste Verwirrung, der schamloseste Dilettantismus. Ein Jeder dieser sogenannten Dichter schreibt sich in langen Vorreden eine eigene, dilettantische, der eigenen Willkür und Ohnmacht allerbestens appretirte Aesthetik, und die natürliche Folge ist, daß ohne den sicheren Kompaß fester und allgemeingültiger Grundgesetze nach wie vor das junge Drama irr und rathlos auf offenem Meere sich hin- und hertreibt, allen zufälligen Stürmen und Strömungen ohne Widerstand preisgegeben.

Besonders arg aber steht es um das historische Drama.

Hier ist in der Theorie sowohl wie in der dichterischen Praxis ein wahrhaft babylonisches Gewirr der verschiedensten und widersprechendsten Meinungen. Nicht einmal das ist fest, was es denn eigentlich sei, dieses historische Drama. Unterscheidet es sich von den übrigen Arten des Drama nur durch seinen Inhalt, der der Geschichte und deren großen Kämpfen entlehnt ist? Oder ist es auch in der Form eine durchaus eigene specifisch abgesonderte Gattung, mit ausschließlichen, nur ihr gehörigen Gesetzen und Bedingungen?

Sehen wir uns diese neueren historischen Dramen an oder hören wir die verschiedenen Aesthetiker und Kunstrichter, selbst die gründlichsten und geistvollsten, so sind alle beide Ansichten in ganz gleicher Weise vertreten. Und doch kann nur eine die ausschließlich richtige sein.

Es ist klar, hierüber vor Allem müssen wir in's Reine kommen. Denn hier liegt die Lebensader aller gesunden Schöpfung. Selbst wenn bessere Zeiten uns größere Dichter bringen, ist das gedeihliche Aufblühen des historischen Drama doch überall erschwert und behindert, wenn es über einen solch entsetzlichen Wust von widersprechenden Forderungen sich erst Bahn zu brechen gezwungen ist.

Woher diese Widersprüche? Erst wenn wir ihren Grund kennen, dürfen wir hoffen, ihre innere Bedeutung richtig zu schätzen.

Ich meine es zu wissen, woran hauptsächlich die Schuld liegt, warum wir über das Wesen des historischen Drama noch immer so unsicher im Dunklen herumtappen. Es ist unser schiefes und kritikloses Verhältniß zu Shakespeare. Unsere Dichter und Kritiker fragen nicht streng und unbefangen nach dem Wesen des historischen Drama an sich, sie leiten nicht die Natur und die Gesetze desselben aus der Natur und den

Gesetzen der dramatischen Poesie überhaupt ab; sie halten sich lediglich an das große Muster Shakespeare's und stellen dessen historische Dramen keck als die innere Nothwendigkeit der Sache selbst hin.

Allerdings, bei Shakespeare möchte diese naive Gläubigkeit wohl in den allermeisten Fällen völlig im Recht sein. Ob aber auch hier bei seinen historischen Dramen, das, gestehe ich, scheint mir eine andere Frage. Es ist wahr, Shakespeare ist auch für das historische Drama das absolute Muster. Aber er ist es der Natur der Sache nach nur in einer bestimmten Gattung seiner historischen Stücke; er ist es nicht in allen. Shakespeare selbst läßt uns darüber auch gar nicht im Zweifel. Es kommt nur darauf an, seine dichterische Laufbahn unbefangen zu betrachten.

Man spricht immer von den historischen Dramen Shakespeare's so im Großen und Ganzen, als wären diese unter sich durchaus eins und von überall gleichartiger Darstellungsweise. Aber das ist entschieden ein Irrthum. Diese historischen Dramen zerfallen in zwei ganz entgegengesetzte, scharf gesonderte Gruppen. Die englischen und die römischen Stücke unterscheiden sich von einander nicht blos durch ihren Inhalt, sondern ebensosehr und noch mehr durch ihre ganz verschiedene Form, durch ihre innere Bauart. Die englischen Dramen, das hat man schon längst eingesehen, sind eine

ganz abgesonderte Gattung für sich, sie haben eben so viel epische als dramatische Bestandtheile; man pflegt sie daher auch ganz richtig mit dem besonderen Namen »Historien« zu bezeichnen. Die Dramen aus der römischen Geschichte dagegen entsprechen nicht nur vollständig den schärfsten Forderungen streng durchgeführter Charaktertragödien, sondern sie gehören unleugbar unter die größten und schönsten, die Shakespeare je gedichtet hat. Sollte es in diesem Sinne nicht höchst bedeutsam erscheinen, daß diese durchaus verschiedene Art und Weise, wie sich Shakespeare zu der dichterischen Behandlung geschichtlicher Stoffe stellt, so ganz verschiedenen Perioden seiner dichterischen Entwickelung angehört? Jene Historien alle, mit Ausnahme des höfischen Pracht- und Schmeichelstückes Heinrich VIII., stammen aus der werdenden Jugend Shakespeare's; die römischen Charaktertragödien dagegen aus der Zeit seiner reifsten Blüthe.

Je lebendiger ich mir den inneren Entwickelungsgang des großen Dramatikers vergegenwärtige und je aufmerksamer ich die Jugendwerke Shakespeare's mit den Werken seiner älteren Zeitgenossen vergleiche, desto eindringlicher wird mir die Ueberzeugung, daß der Unterschied, der sich bei Shakespeare in der Kompositionsweise der englischen und römischen Stücke darstellt, ein durchaus bewußter ist, und ein von seiner Kunst nothwendig geforderter.

Die späteren Stücke sind die Fortbildung und Verbesserung der früheren.

Ich meine, diesen Fingerzeig des größten dramatischen Dichters sollten wir freudig benützen, statt daß man es fortwährend vorzieht, selbst die eingestandenen Jugendfehler desselben nach wie vor zu ewigen Gesetzen und Idealen zu stempeln.

Diese Erscheinung verdient nach allen Seiten hin eine sehr sorgsame Erwägung. Ansichten, die sich bisher auf das mächtige Vorbild von Shakespeare's englischen Dramen berufen zu können vermeinten, verlieren dann ihren gewichtigsten Stützpunkt und ihre gefährlichste Spitze. Und wissen wir erst, was Shakespeare für Irrthum gehalten und was er dann später nach Erkenntniß dieses Irrthums als das eigentlichste Wesen und als den Kern des historischen Drama hinstellte, so ist es klar, daß wir nicht blos für die Theorie, sondern auch für die dichterische Praxis die fruchtbarste Belehrung gewonnen haben.

2.

Shakespeare und die historische Tragödie.

Urtheile man wie man wolle über diese englischen Dramen Shakespeare's, sie sind und bleiben mit Recht eines der stolzesten Besitzthümer Englands. Mit Ausnahme der Griechen kann sich kein Volk von Seiten seiner Dichter einer gleichen nationalen Verherrlichung rühmen.

Was ist das für ein gewaltiges Bild, das sich hier vor uns aufrollt! Das ganze mittelalterliche Leben Altenglands in seinen wüsten Feudalkämpfen bis hin zum Siege des modernen, auf festes Gesetz gegründeten Staates. Das ist eine Welt der kolossalsten Naturen, wie sie einzig und allein der Riesengeist Shakespeare's in dieser unerschöpflichen Tiefe und Mannigfaltigkeit entwerfen konnte. Diese wilden Männer mit ihrem hartherzigen Trotze und ihrer löwenmuthigen Tapferkeit, und diese furchtbaren Weiber, diese grausen Erinnyen, in deren Herzen nicht der Gott der Liebe wohnt, son=

dern der Gott des Hasses und des Fluches! Diese wackeren Faulconbridge und Talbot und Percy Heißsporn, und das Scheusal Richard III., »dieser gräulich blutige, räuberische Eber«! Und andererseits wieder der herrliche Prinz Heinz und seine lustigen Spießgesellen! Wir stehen schaudernd vor dem entsetzlichen Abgrunde des menschlichen Herzens und lassen uns doch ebenso willig hinreißen in's hellste Gelächter über die Falstaffiaden. Es wäre vermessen, über diese Tiefe der Poesie viele Worte zu sagen. Nur ein Shakespeare vermag solche Charaktere zu zeichnen.

Aber trotz alledem dürfen wir uns, wie gesagt, nicht über den wesentlichen Mangel dieser englischen Historien täuschen. Es war die kindliche Freude am specifisch Poetischen, die Freude an der ergreifenden Situation und an der naturfrischen Charakteristik, die die Dichter der Sturm- und Drangperiode und später die Romantiker völlig gefangen nahm und ihnen den kritischen Blick verdunkelte. Wir müssen uns auch hier endlich wieder einmal des einfachen ästhetischen Gesetzes erinnern, daß die Zeichnung der Situationen und Charaktere zwar die eine, sehr bedeutende Seite des Drama, daß sie aber noch lange nicht das ganze Drama ist.

In jüngster Zeit hat Julius Mosen mehrmals von Pathologie der Shakespeare'schen Dichtung gesprochen. Wer möchte leugnen, daß gerade die englischen Historien am meisten von diesem harten, aber gerechten Vor-

wurf getroffen werden? So kühn und trotzig und in ihrer kolossalen Unbändigkeit so ergreifend und erhaben diese Gestalten an sich sind, es ist doch wahr, es ist eine faule und moderige Atmosphäre, die wir hier athmen. Alle diese verheerenden Vasallenkämpfe und Bürgerkriege, ja selbst zum größten Theil die Kriege mit Frankreich, sie handeln nicht um große und sittliche Ideen und Interessen; Eigennutz kämpft gegen Eigennutz, ungeheure Rache gegen ungeheures Verbrechen. Ist ja Richard III., dieser furchtbarste Teufel, den je die Phantasie der Geschichte oder die Phantasie eines Dichters ersonnen hat, gar nichts Anderes als der furchtbare Niederschlag dieser feudalen Fäulniß, und, um Vischer's und Rötscher's treffende Ausdrücke zu gebrauchen, die entsetzliche Frucht dieser ungeheuren Entartung aller politischen und sittlichen Kräfte, die Pestbeule, worin die lang gegohrene Eiterung giftig ausbricht. Ein schreiender Mißlaut, den harmonisch zu lösen, das kalte Schlußstück, Heinrich VIII., das berufen war, den Segen der neuen Weltordnung darzustellen, leider! nur sehr wenig geeignet ist.

Und doch ist diese qualvolle Pathologie dieser Historien nicht die Hauptsache, die ich hier tadelnd hervorheben möchte. Das, was uns hier, von unserem Standpunkte aus, vor Allem als Mangel entgegentritt, das ist die Komposition. Die Komposition dieser Historien ist nicht dramatisch; sie ist episch, oder wenigstens episirend.

Es ist keine willkürliche Spitzfindigkeit des Kunstrichters, sondern das Naturgesetz der dramatischen Poesie selber, daß im Drama immer ein Kampf zweier Gegensätze vorhanden sein müsse. Nur durch diesen inneren Streit und Widerstreit, der zu seiner entscheidenden Lösung, sei es nun zu einer glücklichen oder unglücklichen, mit innerster Nothwendigkeit hindrängt, unterscheidet sich die dramatische Handlung von der bloßen Begebenheit, die der Gegenstand des Epos und des Romans ist. Je packender und innerlich nothwendiger diese Handlung, um so vollendeter ist das Drama.

Diese englischen Dramen aber bleiben alle stecken in der rein epischen Begebenheit. Sie sind eine dialogisirte Zusammenstellung gegebener Thatsachen. Die Ereignisse und deren Zusammenstoß entspringen nicht aus den handelnden Charakteren in folgerichtiger Wechselwirkung, es ist das rein äußere Neben- und Nacheinander der chronologischen Reihenfolge. Die Einheit, die hier waltet, ist nur in den seltensten Fällen die straffe Einheit der wirklich dramatischen Handlung, oft sogar nicht einmal die Einheit einer in sich einigen Grundidee; sie ist meist nur die Einheit der Person, zu der alle diese verschiedenartigen, unter sich selbst schlechterdings nicht zusammenhängenden Begebenheiten in Bezug stehen. Diese Dramen sind rein biographisch; sie sind poetisch aufgeputzte Chroniken. A. W. Schlegel nennt sie daher in ihrer cyklischen Vollständigkeit mit

Recht ein historisches Heldengedicht in dramatischer Form, wovon die einzelnen Schauspiele die Rhapsodien ausmachen. Lediglich dieser chronikenartige Bau ist der Grund, warum man diese Dramen von jeher zur Unterscheidung der ächten Dramatik Historien genannt hat. Shakespeare selbst nannte sie in den älteren Ausgaben seiner Werke Chronikled histories.

Zu derselben Zeit, als Shakespeare diese Historien dichtete, standen fast alle englischen Dramatiker im Dienste derselben begeisterten patriotischen Gesinnung. Alle dichteten solche englische Historien, und alle in demselben chronikenartigen Stile. So z. B. ist the famous chronikle of King Edward the first von George Peele gedichtet und ebenso the troublesome raigne and lamentable death of Edward the Second, das beste Werk Marlowe's, das an tragischer Kraft Shakespeare's ersten Historien sogar ganz entschieden überlegen ist, und Thomas Heywood's Eduard IV. und die anderen gleichzeitigen Dichtungen aus der englischen Geschichte. Deshalb ist es auch so schwer, auf diesem Felde über die Aechtheit und Unächtheit Shakespeare'scher Dichtungen zu entscheiden, über den älteren Johann, über Eduard III., über Thomas Cromwell u. s. f.; man weiß ja nicht einmal sicher, inwieweit man Heinrich VI. als ein eigenes Werk unseres Dichters oder nur als Bearbeitung eines älteren Stückes von Robert Greene betrachten darf. Shakespeare unter-

scheidet sich zwar auch hier, wie natürlich, von seinen Zeitgenossen durch die hervorragende Genialität der Situationen und Charaktere; aber was diese episirende Kompositionsweise anbetrifft, so steht er mit ihnen durchaus auf einem und demselben Boden.

Aber wir gehen noch einen Schritt weiter. Diese episirende Kompositionsweise beschränkt sich in jener Zeit durchaus nicht blos auf diese Chronikled histories. Nein! Die gesammte englische Dramatik zur Zeit des ersten Auftretens Shakespeare's steht noch durchweg unter den Nachklängen und Einwirkungen jener episch lyrischen Weise, die sich in den alten Sagen und Balladen der Engländer so lieblich darstellt. Und gerade dies ist die eigenste Größe Shakespeare's, daß er, je mehr er sich seiner Reife nähert, um so nachdrücklicher diese Darstellung abstreift und unter allen Engländern zuerst das Wesen der ächten dramatischen Gestaltung entdeckt und sogleich in den unerreichbarsten Musterwerken durchführt.

Es ist sehr zu bedauern, daß die Unsicherheit, die in der Chronologie der Shakespeare'schen Stücke noch immer vorwaltet, es vor der Hand noch unmöglich macht, den inneren Bildungsgang Shakespeare's genau Schritt vor Schritt zu verfolgen. Ueberhaupt hat die Betrachtung Shakespeare's, da sie es bisher noch immer in allen Ländern hauptsächlich mit der Bekämpfung entgegenstehender literarischer Richtungen zu thun hatte,

ein wenig allzu ausschließlich den Ton der blindesten Vergötterung angestimmt. Erst in der neuesten Zeit hat man in England und Deutschland begonnen, von aller äußeren Tendenz unbehindert auch die Werke dieses Dichters ganz rein und unbefangen auf das Gemüth wirken zu lassen in allen ihren ganz unvergleichbaren Trefflichkeiten, zugleich aber auch mit unverholener Erkenntniß der etwaigen Mängel und Schwächen. Wäre diese Shakespearekritik, in der das neueste Buch von Gervinus nichts als ein geistloser Absud alten Kohles ist, nicht erst in ihren ersten Anfängen, so würde man es längst allgemeiner anerkennen, daß diese episirende Darstellung, obgleich allerdings in den Historien am offensten, doch auch in allen übrigen Jugendwerken Shakespeare's mehr oder weniger durchklingt. Wir brauchen dabei gar nicht einmal an den für unächt gehaltenen Locrine zu erinnern, oder gar an den Perikles von Tyrus. Wer gewohnt ist, Dichtwerke ohne Vorurtheil in sich aufzunehmen, dem wird sie sich in den Lustspielen der ersten Periode, die mit dem größten Theile der englischen Historien gleichzeitig entstanden sind, ganz von selber aufdrängen; namentlich in der wirren und unzusammenhängenden Handlung der beiden Veroneser, in Ende gut Alles gut, ja sogar noch in der später freilich vielfach umgearbeiteten Verlornen Liebesmühe. Nur die Komödie der Irrungen ist bereits ein vollständig durchgearbeitetes Intriguenstück; dabei dürfen wir aber nicht übersehen, was für treffliche Vorbilder hier

dem Dichter vorlagen. Man kann es kühn sagen, erst in der Tragödie von Romeo und Julia, deren jetzige Gestalt (vergl. Delius über die Tieck'sche Shakespeare-kritik S. 155) in das Jahr 1599 fällt, und im Hamlet, dessen erste Erscheinung nach Ulrici zwischen 1594 und 1598 zu stellen ist, ist Shakespeare der volle und ganze Shakespeare. Bis dahin aber steht er durchaus noch unter den Einflüssen seiner episirenden Zeitgenossen.

In diesem Sinne ist es noch niemals gehörig beachtet worden, daß just um dieselbe Zeit, da Shakespeare in diesen großen Tragödien zum ersten Male zu der ganzen Straffheit ächt dramatischer Gestaltung sich zu erheben weiß, auch das letzte Stück der englischen Historien entstanden ist. Wir sehen hier natürlich ab von Heinrich VIII., denn dieser gehört in durchaus andere Bezüge. Heinrich V. aber, chronologisch die letzte englische Historie, stammt mit Sicherheit aus dem Jahre 1599. König Johann, der von Tieck und Ulrici bis in das Jahr 1611 hinaufgerückt wird, ist wohl bedeutend jüngeren Ursprungs. Die englischen Kritiker (vergl. Delius S. 2) vereinigen sich dahin, daß dies Drama im Jahre 1598 oder kurz vorher verfaßt sei.

Was aber folgt hieraus? Ich glaube, ich habe durch diese Betrachtungen erwiesen, was ich beweisen wollte.

Jene epische Breite und Stoffartigkeit, die wir an jenen Historien wahrnehmen, ist schlechterdings nicht bedingt durch das Wesen des historischen Drama an sich, sie ist auch nicht eine ausschließliche Eigenthümlichkeit, und am allerwenigsten ein Gesetz desselben. Sie ist einzig und allein die Folge der noch unausgebildeten dramatischen Kunst. Sie erhält sich länger in den historischen Stoffen, als in den frei erfundenen, sagenhaften oder novellistischen; denn historische Massen sind überhaupt schwerer zu bewältigen. Aber diese epische Kompositionsweise verschwindet auch hier in den historischen Dichtungen, in demselben Augenblicke, da Shakespeare der Kunst der dramatischen Gestaltung völlig Meister wird.

Der Dichter des Lear, des Macbeth und des Othello dichtet nicht mehr chronikalische Historien; ebenso wenig wie die dramatische Kunst eines Sophokles je wieder zurückverfallen ist in die langen Erzählungen der Aeschyleischen Dichtweise.

Wohl aber dichtet er den Coriolan, Antonius und Kleopatra und den Julius Cäsar! —

Und diese Stücke bestätigen herrlich den Schluß, den ich oben bereits aus der Chronologie zu gewinnen wußte. Auch sie behandeln geschichtliche Stoffe; aber sie sind keine Historien. Sie sind Tragödien im strengsten Sinne des Wortes.

Wir verweilen daher bei ihnen etwas länger. Namentlich möchte uns zunächst die Betrachtung des Coriolan vom größten Nutzen sein.

Daß es sich im Coriolan nicht blos um eine dramatisirte Historie, sondern um einen wirklich tragischen Gegensatz handle, das springt sogleich aus der Anlage des ganzen Stücks in die Augen. Dieser tragische Gegensatz ist deshalb auch niemals verkannt worden. Aber man pflegt ihn meist als Kampf zwischen der aristokratischen Reaction und dem politischen Fortschritt des erwachenden Bürgerlebens zu fassen. Mir dünkt, mit Unrecht. Shakespeare ist für eine solche Tragödie viel zu aristokratisch; die Art und Weise, wie er hier, im Julius Cäsar und im Heinrich VI. (Hans Cade) das Volk behandelt, zeigt deutlich, wie wenig er von einer staatlichen Berechtigung des Volkes wissen will. Coriolan geht nicht zu Grunde, weil er ein starrer Aristokrat ist, das Volk verachtet und diesem seine wohl erworbenen Rechte rauben will; er geht zu Grunde, weil er sich durch seinen beleidigten Stolz sogar zum höchsten Verbrechen, zum Verrathe am Vaterlande, fortreißen läßt. Der Vaterlandsverräther wird jederzeit als Opfer seiner Unthat fallen; denn er wurzelt mit zu viel unzerreißbaren Fäden seines Seins im heimischen Boden. Und nur so ist es poetisch gerechtfertigt, daß der Dichter das Volk als gar so niederträchtig ausmalt. Denn die That des Coriolan mußte allen Schein des Rechtes

für sich haben, sollte sie überhaupt zur tragischen Kollision sich eignen.

Eben haben die Bürger Volkstribunen durchgesetzt; aber eine Hungersnoth erbittert sie auf's Neue gegen den Reichthum des Adels. Es gährt im Volke ein Aufstand, die Senatoren suchen ihn zu unterdrücken durch Zugeständnisse und gütliche Vorstellungen. Nur Cajus Marcius will nichts davon wissen; »hängt sie!« das ist der ewige Refrain all seiner Reden. Mitten in diese Gährung kommt die Nachricht, daß die Volsker, angelockt durch die Kunde von Roms inneren Unruhen, die Stadt mit Krieg überziehen Der Krieg beginnt. Cajus Marcius thut Wunder der Tapferkeit; die Volsker werden völlig zurückgeschlagen. C. Marcius erhält von der Erstürmung Coriolis den Namen Coriolanus.

Nur mit banger Besorgniß betrachten die Volkstribunen den erhöhten Glanz des Gegners. Wird Coriolan Consul, dann ist es um die Volksfreiheit geschehen für lange Zeit. Und wirklich ernennt ihn der Senat zum Consul; es bleibt nur noch, daß sich Coriolan um die Stimmen des Volkes bewerbe. Das ist für ihn eine harte Aufgabe,

»'s ist eine Rolle,
Die ich erröthend spiel'; auch wär' es gut,
Dem Volke dies zu nehmen;«

aber endlich entschließt er sich. Er erhält die Stimmen der leicht hingerissenen Menge, obgleich er mehr spottet

als bittet. Die Volkstribunen jedoch wissen ihm dennoch das Volk wieder abtrünnig zu machen,

»Denn besser ist's, den Aufstand jetzt zu wagen,
Der später noch gefährlicher sich zeigte.«

So weit die beiden ersten Akte. Die Gegensätze stehen sich in straffer Spannung gegenüber; der dritte Akt, der den thatsächlichen Zusammenstoß darstellt, ist vielleicht das Größte, das Shakespeare gedichtet hat.

Die Volkstribunen treten auf. Coriolan empfängt sie höhnisch, sie sind ihm nun einmal verächtlich, »weil sie mit ihrer Amtsgewalt sich brüsten, mehr als der Adel dulden kann.« Sie verkünden ihm die offene Empörung des Volkes; Coriolan wird in seinem aristokratischen Eifer nur um so gereizter.

»Ihr Freunde, Ihr, vom Adel!
Ich sag' es wiederum:
Wir zieh'n, sie hätschelnd, gegen den Senat,
Unkraut der Rebellion, Frechheit, Empörung.«

»Du guter, aber höchst unkluger Adel!
Ehrbare, doch achtlose Senatoren!
Wie gebt Ihr so der Hydra nach, zu wählen
Den Diener, der mit eigenmächt'gem Soll
(Er nur Trompet' und Klang der Ungeheuer)
Frech Euren Strom, in sumpf'gen Teich will leiten
Und Eure Macht auf sich.«

»So erniedern
Wir unser hohes Amt, sind Schuld, daß Pöbel
Furcht unsere Sorgfalt schilt. Dies bricht dereinst
Die Schranken des Senats und läßt die Krähen
Hinein, daß sie die Adler hacken.«

Die Tribunen wollen ihn ergreifen als »Neurer und Empörer und Feind des Staats.« Das Volk dringt ein mit den Aedilen an der Spitze. Offener Aufstand. Coriolan verlangt von Adel und Senat die entschiedenste Gegenrevolution; der Senat ist zu schwach dazu. Die Senatoren, die Freunde, die Mutter Coriolan's, sie alle suchen ihn zu begütigen. Coriolan läßt sich bewegen, sich vor dem Volke zu verantworten.

Aber die Tribunen kennen seine stolze Unbeugsamkeit; sie müssen ihn vernichten, um jeden Preis. Die Gerichtsscene beginnt. Die Tribunen suchen Alles hervor, Coriolan auf's Fürchterlichste zu demüthigen. Wie aber weiß dieser sich zu mäßigen, wie meisterhaft spielt er die künstlich einstudirte Rolle! Da schleudert Sicinius, der älteste Volkstribun, den Verdacht des Verrathes gegen ihn.

»Wir zeih'n Dich, daß Du hast gestrebt, zu stürzen
Recht und Verfassung Roms, und so Dich selbst
Tyrannisch aller Herrschaft anzumaßen,
Und darum stehst Du hier als Volksverräther.«

Coriolan.

Verräther? —

Menenius.

Still nur, mäßig, Dein Versprechen.

Coriolan.

Der tiefsten Hölle Gluth verschling das Volk!
Verräther ich? Du lästernder Tribun!
Und säßen tausend Tod in Deinem Auge,
Und packten Millionen Deine Fäuste,
Wär'n doppelt die auf Deiner Lügenzunge;

Ich, ich sage dennoch Dir, Du lügst! — die Brust
So frei, als wenn ich zu den Göttern bete.

Sicinius.

Hörst du dies, Volk?

Die Bürger.

Zum Fels mit ihm, zum Fels mit ihm!

Coriolan wird verbannt. »Bei Strafe vom Tarpej'schen Fels gestürzt zu sein, betret' er nie die Thore Roms.«

Es ist unnachahmlich, wie wunderbar groß die Peripetie dieses Stückes ist. Der Name eines Verräthers ist es, der dem Stolz des Coriolan so tief in's Herz schneidet, daß er, alle klugen Vorsätze vergessend, sich mit trotzigem Uebermuthe die Strafe der Verbannung zuzieht. Und jetzt stürzt ihn das maßlose Ungestüm seines Stolzes gerade in dasselbe Verbrechen, dessen schuldlos bezüchtigt zu werden, ihn so eben noch mit dem tiefsten Abscheu erfüllt hatte.

Coriolan geht nach Antium zu seinem großen Feinde, zu Aufidius, dem tapfern Feldherrn der Volsker. Dort wird er freudig empfangen; Aufidius und der volskische Senat übergeben ihm sogleich die Hälfte des Heeres. Coriolan an der Spitze der Feinde setzt ganz Rom in den namenlosesten Schrecken; nur mit dem Untergange Roms glaubt er seinen Racheburst stillen zu können. Der Arme! Er weiß nicht, daß kein Mensch seinen Schatten vernichten kann, ohne sich selbst zu vernichten.

Rom, gedrängt von der fürchterlichen Belagerung, schickt zu Coriolan seine alten Freunde, ihm das Herz zu erweichen zu Gunsten der armen Vaterstadt; zuerst den Cominius, dann den Menenius. Vergebens! — Da erscheint, übermannt vom Anblick der allgemeinen Todesnoth, Coriolan's Mutter, Volumnia, seine Gemahlin Virgilia und mit dieser der kleine Marcius, der Sohn des Coriolanus. Und wäre er von Eisen, diesen Bitten könnte er auf die Dauer nicht Widerstand leisten. Der Kampf ist schwer; zuletzt aber siegt doch die Liebe in ihm. Er gewährt einen Frieden, wie alle Schwerter Roms ihn nicht erkämpft hätten.

Aber wie darf er Rom beschützen? Er, der Feldherr der Volsker? Wie konnte und durfte er für wenige Tropfen Weiberthränen den Schweiß und das Blut dieser großen Unternehmung verkaufen? Aufidius, ohnehin eifersüchtig darauf, daß Coriolan ihm seinen Feldherrnruhm und die Liebe der Truppen geraubt hat, weiß schlau diesen Punkt zu benutzen. Er leitet eine Verschwörung ein, er beschimpft ihn mit Fug und Recht mit demselben Namen eines Verräthers, den ihm einst in Rom die Tribunen grundlos entgegengeschleudert hatten. Der alte Groll der Volsker erwacht; jetzt wissen sie es wieder auf einmal, daß das derselbe Coriolan ist, der ihre Väter und Söhne und Gatten und Brüder mordete. Begünstigt durch den Tumult überfallen ihn die Verschworenen und durchbohren ihn.

Coriolan, obwohl edel und groß, ist zu Grunde gegangen an seinem Trotze, der sich nicht scheute, das Vaterland zu verrathen aus beleidigter Eitelkeit.

Blicken wir zurück. Was stehen wir hier auf einem durchaus anderen Boden als in jenen englischen Historien! Wie fest und sicher lagert dieser gewaltige Bau vor uns! Wie springen hier alle Fäden aus Einem gemeinsamen Mittelpunkt, und wie straff knüpfen sie sich zusammen zu einem in sich einigen, fest abgeschlossenen Ganzen! Hier ist selbst die leiseste Spur verschwunden von jener Willkür, für historische Stoffe eine besondere Ausnahmsstellung zu fordern. Und wie wir den Lear, den Hamlet, den Macbeth, den Othello und alle diese größten Werke unseres Dichters Charaktertragödien nennen, insofern sich die Schürzung und Lösung des Knotens, bis auf die feinsten Motive, mit innerster Nothwendigkeit aus dem Charakter des Helden herausspinnt, so glaube ich jenes Wort, das ich schon oben aussprach, jetzt mit allem Rechte noch einmal wiederholen zu dürfen, dieser Coriolan ist trotz seines historischen Stoffes durch und durch eine psychologische Charaktertragödie, ja er ist sogar ein unerreichbares Muster derselben.

Und ganz in derselben Weise hält sich »Antonius und Kleopatra« streng in den Grenzen einer solchen fest und folgerichtig ineinandergefügten Charakterentwicklung. Ich stimme durchaus ein in die ungetheilte Bewunderung,

mit der Coleridge gerade dieses Stück auszeichnet. Ich versage es mir nur ungern, auf die Einzelheiten dieser herrlichen Tragödie einzugehen; aber der knappe Raum verbietet mir es unabweislich. Mit welch unnachahmlicher Meisterschaft ist hier eine scheinbar prosaische Aufgabe poetisch durchgeführt; der geniale Antonius und die dämonische Kleopatra unterliegen dem praktisch schlauen, aber unbedeutenden Oktavius. Und wie unabwendbar liegt die traurige Nothwendigkeit dieser Niederlage in dem Charakter des Antonius! Denn

»Da durfte seiner Neigung Kitzel nicht
Sein Feldherrnthum wegspotten, im Moment,
Da halb die Welt der andern Hälfte trotzte
Und Alles ruht' auf ihm!« —

Aber Julius Cäsar? Sollte wenigstens dieser nicht in den alten Historienstil zurückfallen, oder vielmehr, da er der Chronologie nach unter den römischen Stücken das erste ist, steht er diesem Historienstil nicht noch sehr nahe? Ganz gewiß nicht. Auch diese Dichtung ist durch und durch eine fest geschlossene Tragödie. Alle Fehler, die man hier einst rügen zu dürfen glaubte, als habe dies Gedicht keinen eigentlichen Helden und keine Einheit der Handlung, zerfallen in sich, sobald man nur die Grundidee ihren inneren Kern rein entfalten läßt. Nicht um den Untergang Cäsar's handelt es sich hier, sondern einzig um den Kampf des republikanischen und monarchischen Staatsprincips. Die römische Republik zerbröckelt rettungslos trotz aller künstlichen Wieder-

belebungsversuche; die lebendige Seele ist aus ihr gewichen.

Die Eingangsscenen führen uns sogleich ein in die herrschende Weltlage. Das Volk jauchzt jubelnd über die Hoheit Cäsar's und doch fürchtet es ihn, denn es weiß, welche Gefahr der römischen Republik droht. Es bildet sich gegen Cäsar eine Verschwörung; ihr Haupt ist Cassius, der aus Neid keinen Größeren über sich duldet, und Brutus, der Liebling Cäsar's, der den Cäsar liebt, aber mehr als Cäsar liebt er die Freiheit. Cäsar selbst tritt uns entgegen voll stolzer Herrschergelüste; schon grämt er sich, daß ihm ein Thronerbe fehle; zugleich aber ist er voll banger Besorgniß vor seinen Gegnern, deren Verschwörung er ahnend voraussieht. Es nahen die Idus des Märzen. Brutus weiß den Cäsar trotz der Abrathungen Calpurnia's unter der Maske der Freundschaft zum Besuch des Senats zu bewegen; Brutus durchbohrt ihn mitten im Senate.

Mit dem Tode Cäsar's, meinen die Verschworenen, feire der alte republikanische Geist seine Auferstehung. Brutus rechtfertigt die That vor dem Volke; er gestattet dem Antonius die Trauerrede.

Aber in diesem Volke ist das Bedürfniß nach einem monarchischen Götzen bereits unausrottbar. »Brutus werde Cäsar!« jauchzt es in wahnsinniger Blindheit. »In Brutus krönt Ihr Cäsar's beßre Gaben.«

Nun tritt Antonius auf mit seiner berühmten Rede. Er entzündet eine offene Empörung gegen die Verschworenen; Cassius und Brutus müssen aus Rom fliehen; Antonius und Oktavius treten an Cäsar's Stelle. Auch die Völker in den Provinzen stehen zum größten Theile auf ihrer Seite.

Unter den Verschworenen selbst ist Entzweiung. Im Angesicht der drohenden Gefahr versöhnen sich zwar der edle Brutus und der geizige Cassius, aber es ist gewiß, die Wahrscheinlichkeit des Sieges ist entschieden auf der Seite der Cäsaren. Was wäre auch ein Sieg der Verschworenen? Er brächte dem morschen Staate nicht Frieden, sondern nur neue Kriege. Mit schauerlicher Gewißheit durchblitzen den Brutus diese Gedanken. Der Dichter hat dies vortrefflich geschildert durch den Geist Cäsar's, der den Brutus heimsucht.

Brutus.

Gieb Rede, was du bist.

Geist.

Dein böser Engel, Brutus.

Brutus.

Weswegen kommst du?

Geist.

Um dir zu sagen, daß du zu Philippi
Mich sehen sollst.

Es kommt der Tag der Entscheidung, die Schlacht von Philippi. Die Verschworenen unterliegen mit innerer Nothwendigkeit, denn sie haben keinen Glauben an

sich selber. Cassius ersticht sich in voreiliger Hast; die Verwirrung der Verschworenen wird dadurch nur um so größer. Die Cäsaren erkämpfen den Sieg mit leichtem Kaufe. Auch Brutus stürzt sich verzweifelt in sein Schwert nach Römerbrauch; der Geist Cäsar's ist gekommen, Rache an ihm zu nehmen. Die Sieger bestatten den Brutus mit allen Kriegerehren. Denn er war der beste Römer unter Allen, das gestehen selbst die Feinde.

Man sieht, auch diese Tragödie des Julius Cäsar schließt sich fest in sich zusammen. Ja vielleicht ist sie sogar in ihrem Bau noch gerundeter als der Coriolan und Antonius und Kleopatra. —

Es bleibt einmal dabei, wir kommen immer und überall zu derselben Entscheidung. Die römischen Stücke, die die höchste Blüthezeit des Dichters bezeichnen, stehen durchweg ganz unter denselben Gesetzen der tragischen Gestaltung wie alle anderen tragischen Stoffe, und nur die englischen Dramen aus der Jugendperiode des noch unfertigen Ringens und Strebens, wissen die straffe Geschlossenheit der strengen Tragödie nicht zu erreichen.

Lehrreich besonders ist in dieser Beziehung auch der Titus Andronikus. Es ist wohl kaum noch zweifelhaft, daß dies wirklich ein Shakespeare'sches Werk sei. Und auch dieses hat durchaus den epischen Bau der Historien! Dies ist nur ein neuer Beweis, daß nicht die

verschiedene Natur der behandelten Fabel, sondern einzig die verschiedene Höhe von Shakespeare's künstlerischer Ausbildung jenen tiefgreifenden Gegensatz in der Komposition der englischen und römischen Stücke bedingt hat.

Wäre also wirklich ein Schwanken möglich, was Shakespeare für das Wesen des historischen Drama gehalten? Nein! Es ist unbestreitbar, das historische Drama ist ihm schlechterdings nicht eine eigene, abgesonderte Gattung; es ist ihm, insofern hier nicht das historische Lustspiel in Betracht kommt, durchweg reine Tragödie, in Nichts von allen anderen Tragödien unterschieden, als daß der Stoff zufällig der wirklichen Geschichte entlehnt ist.

Ich gebe zu, vielleicht könnte man nun innerhalb dieser streng tragischen Gesetze eine weitere kleine Schattirung hervorheben. Ich habe den Coriolan und Antonius und Kleopatra als psychologische Charaktertragödien bezeichnet. Der Julius Cäsar dagegen heißt füglich eine geschichtliche Principientragödie. Denn in diesem gehen die Träger des tragischen Gegensatzes so schlechthin im geschichtlichen Leben ihrer Zeit auf, daß sie, so zu sagen, gar kein isolirtes, rein persönliches Privatgeschick für sich allein haben; ihr persönliches Schicksal ist das Schicksal des ganzen Volkes, das Schicksal eines Weltreiches, das Schicksal der Geschichte, ihre Tragödie eine Welttragödie. Jedoch im

Ganzen genommen ist diese Unterscheidung nur von geringer Erheblichkeit. Der Unterschied zwischen Charakter- und Principientragödie ist nur ein glücklicher Griff des Stoffes, eine Steigerung des inneren Gehaltes; auf die formellen Gesetze und Bedingungen der künstlerischen Gestaltung als solcher hat er nicht den mindesten Einfluß. Das müssen wir unter allen Umständen festhalten.

Ist also das historische Drama ein wirkliches Kunstwerk, so ist es eben eine rein psychologische Charaktertragödie mit allen Gesetzen und Bedingungen dieser Kunstart. Nimmt dagegen das historische Drama für sich eigensinnig ganz besondere Eigenthümlichkeiten in Anspruch, da geräth es immer und überall in Verirrungen, die um so verderblicher werden, je eitler sie sich das Ansehen unantastbarer Naturgesetze zu geben streben.

So ist es in der That ein entschiedener Irrthum, wenn Ulrici, dieser feine und gründliche Kenner Shakespeare'scher Dichtung, in seinem trefflichen Buche über Shakespeare (2. Ausg. S. 616—628) auf Grund jener englischen Historien, wie das Ueberwiegen der epischen Darstellungsweise, so auch vornehmlich eine gleichartige Verschmelzung tragischer und komischer Elemente als eine innere Wesensbedingung des historischen Drama hinstellt. Auch hier ist es höchst bedeutsam, jene wuchernde Komik findet sich nur in den englischen Stücken. Die historische Tragödie, wie sie späterhin bei Shakespeare

in den römischen Stücken auftritt, erlaubt sich auch hierin keine willkürlichen Ausnahmegesetze. Wie König Lear mit dem Narren in den Wäldern umherirrt, und der weise Narr dem wahnsinnigen Könige gegenüber von der erhabensten Kraft ist, und wie auf der anderen Seite die barsche Haltung des Othello jederlei parodische Narretheidung der Natur der Sache nach ausschließt, so verlangt oder verbietet auch die historische Tragödie den Humor der Komik, je nachdem im bestimmten einzelnen Falle eine solche humoristische Kehrseite dem höchsten tragischen Zwecke schadet oder gutthut.

Dies sind die Gesichtspunkte, von denen aus wir unsere neuste historische Dramatik zu betrachten haben. Wir wissen nunmehr, unbeirrt von allen blendenden Doctrinen, mit Sicherheit, das Wesen der psychologischen Charaktertragödie ist auch hier unsere einzige Richtschnur.

3.

Das Wesen der historischen Tragödie.

Man meine nicht, dies sei ein nutzloser Kampf gegen Windmühlen.

Es rächt sich eben doch, daß unsere gesammte neuere Dramatik nicht frei aus sich selbst entsprungen ist. Es ist unglaublich, wie tief bei uns noch immer dieser den Shakespeare'schen Historien entlehnte Chronikenstil wurzelt! Dramatisirte Anekdoten verwirft man überall als undramatisch; aber vom historischen Drama im Sinne einer dramatisirten Epopöe zu sprechen, das finden selbst durchgebildete Kenner und Künstler ganz in der Ordnung.

Der unglückselige Zufall wollte es, daß unser größter Dichter hier mit seinem verführerischen Beispiele voranging. Der Götz von Berlichingen ist durchaus in diesem episirenden Tone gehalten, denn die Stürmer und Dränger verwechselten überhaupt noch die Einheit der Person mit der Einheit der dramatischen Handlung.

Und ist auch Goethe selbst nachher niemals wieder in diesen Jugendfehler zurückgefallen, ja war er in seinem zweiten historischen Drama, im Egmont, sogar mit grober Verletzung der historischen Treue darauf bedacht, sich vor Allem einen klaren dramatischen Gegensatz zu gewinnen, so haben doch die Romantiker nach Kräften das Ihrige beigetragen, jene Irrlehre immer allgemeiner zu verbreiten. Denn zum Theil war diesen die Strenge ächt dramatischer Oekonomie aus Mangel an dichterischer Kraft in der That unerreichbar, zum Theil aber gefielen sie sich grundsätzlich darin, überall das Epische, Lyrische und Dramatische bunt durcheinander zu werfen, wie ja Tieck die Genoveva und den Oktavian geradezu nach der episch-lyrischen Darstellungsweise des Shakespeare'schen Perikles gedichtet hat.

Wohl hätte man hoffen dürfen, der mustergültige Vorgang Schiller's, dessen ächt dramatischer Genius sich niemals solcher Irrthümer schuldig gemacht hat, würde hier ein nachdrucksvolles Gegengewicht zu bieten vermocht haben. Aber wie trügerisch ist diese Hoffnung! Wo die Nachahmer Schiller's sich nicht ganz und gar, wie die Theodor Körner und Auffenberg, in dialogisirte Jambenrhetorik verlieren, da werden sie, wie namentlich die Dichter der Restaurationszeit, unstät hin und her geworfen zwischen Shakespeare'schen, griechischen und spanischen Einflüssen. Und das macht die allgemeine Verwirrung nur um so ärger.

Hätte Tieck seine oft versprochenen historischen Dramen aus der deutschen Geschichte wirklich ausgeführt, sie wären auch nichts Anderes geworden als solche chronikalische Historien; etwa in derselben manierirten Breite, wie von seinem Freunde Matthäus von Collin einige unerquickliche Versuche vorliegen, die Geschichte Oestreichs von Leopold dem Glorreichen bis auf Rudolf von Habsburg zu dramatisiren. Und sind denn Raupach's Hohenstaufen und Nibelungen etwas Anderes? Und Grabbe's Hohenstaufen und Napoleon? Und Rückert's sogenannte Dramen? Ja, dies Uebel hat sich so tief in unsere Dichtung hineingefressen, daß selbst unsere jüngeren Dichter hierin in erschreckender Aehnlichkeit den von ihnen sonst so bitter bekämpften Romantikern gleichen. Oder ist z. B. Gutzkow's Wullenweber nicht auch eine solche dramatisirte Historie, eine bunte Folge lose aneinander gereihter Bilder und Scenen? Oder Laube's Monaldeschi und Struensee? Oder Griepenkerl's Robespierre und Gottschall's Lambertine von Mericourt, um an Hans Köster's jämmerliche Dramatisirung des großen Kurfürsten gar nicht einmal zu erinnern?

Kurz, immer und überall herrscht, nach wie vor, dieselbe dilettantische Verwechslung des Epischen und Dramatischen, derselbe trostlose Ungeschmack. Was nutzt es dann, wenn sich auch inzwischen von Zeit zu Zeit je nach der Tagesmode die Wahl der Stoffe verändert?

An und für sich ist es gleichgültig, ob uns unsere Dichter, auf Antrieb altdeutscher Phantastereien, Raumer's Hohenstaufen in Scene setzen, oder ob, in Folge revolutionärer Tendenzen, Lamartine's Geschichte der Girondisten. Da lobe ich mir wenigstens Herrn Melchior Meyr, der in Rötscher's dramaturgischen Jahrbüchern (1847 S. 212) in allem Ernste die Forderung stellt, die ganze Weltgeschichte zu dramatisiren. Der Mann ist doch consequent! Gott gebe zu diesem Beginnen seinen Segen! —

Alle solche Unternehmungen bekunden sogleich unzweideutig ihre rein epische Natur, indem sie folgerichtig durchgeführt, nur in einer in sich zusammenhängenden Dramenreihe denkbar sind, d. h. nur in der Form eines vollständigen Cyklus.

Es ist nicht immer gehörig beachtet worden, wie durchaus undramatisch diese cyklische Kompositionsweise ist. Wie herrlich offenbart sich auch hier wieder die bewußtvolle Meisterschaft Shakespeare's! Nur die englischen Historien sind ein solcher eng ineinander verzahnter Cyklus; die späteren römischen Stücke dagegen alle sind streng abgeschlossene Einzeltragödien. Denn wenn Ulrici a. a. O. S. 624 den Versuch macht, auch den Coriolan, Julius Cäsar, Antonius und Kleopatra und den Titus Andronikus zu einem von Hause aus auf einander berechneten Cyklus zusammenzuzwän-

gen, so möchte er wohl nur sehr spärliche Zustimmung finden.

In der That, der Cyklus ist Nichts als dramatisirtes Epos. Er ist daher immer nur da, wo die dramatische Kunst sich erst aus ihren Anfängen unsicher herausringt. Nur wenige Charaktere eignen sich zu tragischen Helden. Zu je größerer Reinheit die tragische Kunst sich erhebt, je wählerischer wird sie in ihren Stoffen. Aristoteles bemerkt ausdrücklich im 13. Kap. seiner Poetik, früherhin hätten die Tragiker jeden beliebigen Mythus behandelt, jetzt aber beschränkten sie sich auf wenige auserlesene. Der Cyklus aber stellt sich die Aufgabe, eine chronologisch fortlaufende Reihe geschichtlicher Personen und Begebenheiten, einen ganzen Zeitraum, oft von Jahrhunderten, zu umfassen. Der Cyklus kann sich also seine Helden nicht frei wählen nach rein künstlerischen Absichten; er muß sie nehmen nach äußerer Nöthigung, wie sie ihm eben zufällig der Lauf der Geschichte an die Hand giebt. Der Cyklus kann aus diesem Grunde nicht lauter in sich abgeschlossene, selbständig für sich bestehende Einzeltragödien umfassen. Nur das Ganze als Ganzes giebt das volle und ganze Bild, die tragische Idee, die Schuld und deren Sühnung; die einzelnen Dramen aber, die den Cyklus bilden, sind nur abgerissene Blätter aus der Weltgeschichte, oft mitten in einem Satze beginnend und ebenso mitten im Satze aufhörend, nur dienende Glieder,

die sich zum cyklischen Ganzen verhalten wie die einzelnen Akte zum einzelnen Drama. Wie aber vermöchten solche selbstlose Mittelglieder auf der Bühne zu bestehen? Welches Repertoir hat z. B. noch die Piccolomini? Es ist daher eine schlagende Parallele, daß wie nur der werdende Shakespeare, der noch unter epischen Nachwirkungen leidet, in cyklische Kompositionen sich einläßt, der reife Meister dagegen sich überall nur die runde Geschlossenheit der fest auf sich beruhenden Einzeltragödie zum strengsten Gesetz macht, so auch nur Aeschylus, der unter den griechischen Tragikern der epischen Kompositionsweise noch am nächsten verwandt ist, in Trilogien, d. h. in Cyklen auftritt. Sophokles dagegen, der auf der höchsten Höhe des dramatischen Stils steht, verläßt diese cyklische Kompositionsweise für immer; jede einzelne seiner Tragödien ist selbständig in sich abgerundet.

Bevor wir also nicht unbedingt und ohne Rückhalt mit jenen chronikalischen Dramatisirungen brechen, dürfen wir uns schwerlich erfolgreicher Anfänge einer neuen historischen Dramatik rühmen! Die historische Tragödie ist nun einmal wesentlich psychologische Tragödie, und auch da, wo sie sich bis zum principiellen Kampfe geschichtlicher Weltmächte aufschwingt, dürfen nirgends episirende Nachklänge die reine dramatische Gestaltung trüben.

Aber damit ist die Sache noch nicht abgethan. Im Gegentheil; nunmehr erhebt sich erst die wichtigste Frage.

Wenn die historische Tragödie eine Tragödie wie jede andere ist, wodurch wird sie also specifisch zur historischen?

Mit anderen Worten: Wie stellt sich diese Tragödie zu ihrem geschichtlichen Stoffe? Wie muß sie beschaffen sein, daß sie in Wahrheit ihrem Namen entsprechend die Forderungen der Poesie und Geschichte, alle beide in gleicher Strenge, genügend erfülle?

Hier müssen wir zwei ganz verschiedene Gesichtspunkte genau von einander sondern. Das eine Mal haben wir den Stoff an sich zu betrachten, oder wie man es meist in einer sehr äußerlichen Auffassungsweise des dichterischen Schaffens zu bezeichnen pflegt, die sogenannte Wahl des Stoffes. Das andere Mal aber kommt die Art und Weise in Betracht, wie nun der Dichter diesen gewählten Stoff behandelt, ob er ihn rein objektiv gewähren läßt, oder ob er ihm mit mehr oder weniger subjektiver Willkür eine fremde und äußerliche Bedeutung aufdringt.

Ich spreche zunächst von der Wahl der Stoffe.

Wir haben bereits vernommen, daß sich neuerdings die wunderliche Ansicht gebildet hat, als sei die Bühne ein passender Ort zum anschaulichen und lebendigen Geschichtsunterrichte. Selbst ein Denker und Dichter wie Julius Mosen stellt ohne Bedenken dem heutigen Dramatiker die Aufgabe, »daß er den Proceß der Welt-

geschichte als Referent von der Bühne herunter dem Publikum vortrage.« Und E. Palleske, von derselben Anschauungsweise ausgehend, entwirft in seiner lehrreichen Schrift über Griepenkerl's Robespierre mit schneller Hand eine vollständig gegliederte Dramenreihe aus der neueren Geschichte, die mit Cromwell beginnt und mit Friedrich Wilhelm IV. nicht sowohl abschließt, als vielmehr nur vorläufig aufhört.

Seltsam! Was geht uns denn in der Poesie die Geschichte als Geschichte an? Verliert sie denn nicht in dem Augenblicke, da sie in das Reich der Poesie tritt, alle eigenen und selbständigen Rechte? Auch im historischen Drama fragen wir nur nach Poesie, und einzig nach dieser. Wo aber die Geschichte nackt für sich aus den Coulissen heraustritt, mit dem zudringlichen Anspruch, als Geschichte in selbständiger Geltung etwas ganz Besonderes bedeuten zu wollen, da kehren wir uns unwillig von ihr ab, wie wir uns von dem anmaßlichen Schauspieler abkehren, der aus dem harmonischen Zusammenspiel durch unzeitiges Vordrängen die Aufmerksamkeit auf seine eitle Persönlichkeit zu lenken trachtet.

Der Mensch sucht und findet in der Poesie immer nur sein eigenes Denken und Fühlen. Das Drama, das weiß schon Hamlet, soll daher der eigenen Zeit einen Spiegel vorhalten. Folglich sind nur solche Stoffe zur dramatischen Behandlung geeignet, die in innigster Wahl-

verwandtschaft zu den Stimmungen und Bedürfnissen des gegenwärtigen Zeitbewußtseins stehen. Ein Drama, das sich seinen Stoff nur aus gelehrt geschichtlichem Interesse gewählt hat, ist von Hause aus todtgeboren.

Lessing hat auch hier wieder den Nagel auf den Kopf getroffen. »Der Dichter,« sagt er, »braucht nicht darum eine Fabel, weil sie geschehen ist, sondern nur darum, weil sie so geschehen ist, daß er sie schwerlich zu seinem gegenwärtigen Zwecke besser erfinden könnte.« Der Dichter ist nicht der Geschichte dienstbar, sondern umgekehrt, die Geschichte wie das ganze Weltall einzig dem Dichter. Oder, wie Hebbel diesen Gedanken in seiner trefflichen Schrift »Mein Wort über das Drama« ausdrückt, die Geschichte ist für den Dichter nur ein Vehikel zur Verkörperung seiner Anschauungen und Ideen, nicht aber ist der Dichter der Auferstehungsengel der Geschichte. Nicht deshalb nimmt das historische Drama jetzt einen breiteren Raum ein als früher, weil wir jetzt eine tiefere Ansicht von dem Begriff der geschichtlichen Entwicklung haben, sondern einzig deshalb, weil wir Alle, und also auch unsere Dichter, jetzt bis in das innerste Mark hinein bewegt sind von politischen Kämpfen. Wo aber fände das politische Pathos naturgemäßere Nahrung als in den großen Spiegelbildern der geschichtlichen Vergangenheit?

In Hinsicht ihrer allgemeinen und unter allen Zeitverhältnissen unveränderten Geltung haben daher die

einfachen, rein psychologischen Charaktertragödien, wenn anders sie wirklich von der Poesie naturwahrer Charakteristik durchglüht sind, jederzeit den entschiedensten Vorsprung. Coriolan und Antonius und Kleopatra, Fiesko und Wallenstein, Tasso und Egmont, — diese Tragödien sind immer und überall von derselben tiefgreifenden Wirkung, ganz ebenso wie Hamlet und Macbeth, denn es handelt sich, auf so gewaltigen geschichtlichen Grund sie gestellt sind, in ihnen doch immer nur um die ewige Menschennatur, um rein menschliche Kämpfe und Leidenschaften.

Mißlicher steht es um die im engeren Sinne geschichtlichen Tragödien. Ich meine, um jene Tragödien, die wie Shakespeare's Julius Cäsar nicht sowohl einen persönlichen Seelenkampf darstellen, sondern einen geschichtlichen Principienkampf.

Die Geschichte, diese maulwurfsartig fortarbeitende Selbstentwicklung des Menschen, ist rastlos wechselnd in ihren Bestrebungen; bald nimmt dieser, bald ein anderer Kampf alle Kräfte in Anspruch. Darnach wandeln sich naturgemäß für diese geschichtlichen Principientragödien je nach den verschiedenen Zeitläufen die passenden Stoffe. Shakespeare allerdings konnte einst die mittelalterlichen Kämpfe zwischen Fürst und Vasallen darstellen und er war der hinreißendsten Wirkung sicher; denn wie er selbst aus der frischesten Erinnerung

herausdichtet, so ist auch seine ganze Zeit noch schmerzvoll durchzittert von den fürchterlichen Nachwehen dieser verheerenden Kämpfe. Heutzutage aber würden Stoffe dieser Art spurlos verhallen; wir haben — Gott sei Dank! — nichts mehr mit diesen Kämpfen zwischen Fürst und Vasall oder zwischen Staat und Kirche gemeinsam. Das mögen Alle bedenken, die durch Schaden noch nicht klug geworden, uns noch immer mit ihren mittelalterlichen Geschichten behelligen. Der vollständigen Inscenesetzung eines geschichtlichen Handbuchs ist ohnehin damit der Stab gebrochen! —

Immermann, der in seinen Memorabilien (Th. 2 S. 30 ff.) in sehr beherzigenswerther Weise über die vielfachen Mißgriffe unserer historischen Dramatik sich ausspricht, verweist daher mit großem Rechte die Dichter der Gegenwart vorzugsweise auf Stoffe der neueren Geschichte. Die Reformation und die ihr unmittelbar vorangegangenen Zeiten bilden die Grenzscheide. Shakespeare's Julius Cäsar belehrt uns hinlänglich, daß ein solcher Rath nicht in silbenstecherischer Einseitigkeit zu verstehen ist; es scheint mir sogar wahrscheinlich, daß gerade die nächsten Zeiten, die vor Allem an der gründlichen Umgestaltung unserer gesellschaftlichen Zustände zu arbeiten haben, die Gracchen und Spartakus und all diese römischen Anfänge der sozialen Bewegung mit besonderer Vorliebe ergreifen werden. Aber so viel ist gewiß, im Großen und Ganzen wird

schwerlich Jemand ungestraft dies goldene Wort des erfahrungsreichen Dichters unbeachtet lassen. Unser eigenstes Herzblut pulsirt doch nur in der neueren Geschichte. Daher der Zauber, mit dem sich unsere neuesten Dramatiker so unwiderstehlich zu den Bildern der ersten französischen Revolution hingezogen fühlen! Wie könnte es auch anders sein! Jene große Revolution ist ja nur der erste furchtbare Anfang einer welterschütternden Umwälzung, die noch heute zermalmend über unsere Häupter dahin rollt. Meinethalb mag man streiten, ob es möglich sei, diese gewaltigen Revolutionsgeschichten in den knappen Rahmen dramatischer Gestaltung einzufangen, oder ob diese wegen ihrer vorwiegend massenhaften Bewegung nur epischer Natur seien. Ich gebe gern zu, daß bisher weder Büchner's Danton, noch Griepenkerl's Robespierre, noch sonst irgend ein anderes deutsches oder französisches Drama diesen großartigen Stoff zu bemeistern verstanden hat. Aber soll deshalb schon jetzt das Genie des Dichters am glücklichen Gelingen verzweifeln? In diesen Thaten und Charakteren lebt wie sonst nirgends das eigenste Kämpfen und Wollen der Zeit, ihr Haß und ihre Liebe, ihre tiefste Furcht und ihre Hoffnung. Und eben deshalb weiß der Dichter, daß er mit einer solchen Dichtung eine Wirkung hervorruft, die dem ganzen Volke in's innerste Herz greift und es entflammt und entzündet, wie nur jemals in den herrlichsten Tagen griechischer Herrlichkeit die dichterische Verklärung der alten Stammesheroen das kunstsinnige

Griechenvolk entzündet und entflammt hat. Es ist mir sicher, diese Revolution und ihre großen Helden, vor Allem Danton und die Männer der Gironde und Robespierre, finden dereinst noch würdig ihre dichterische Auferstehung, ja vielleicht kommt sogar noch ein künftiger Shakespeare, der selbst in der Geschichte Napoleon's die Massen zu zwingen weiß und die Tragödie des entarteten Sohnes der Revolution in all ihrer erschütternden Erhabenheit hinstellt. Aber freilich! die Verwirklichung dieser stolzen Wünsche müssen wir wohl unseren glücklicheren Nachkommen überlassen. Der Dichter, dem dieser große Wurf gelingen soll, darf nicht mehr, wie wir, mitten in der Revolution selbst stehen; im Vollgenusse sicheren Glückes muß er mit freudiger Rührung auf diese schreckensreichen Weltstürme zurückschauen.

Damit münden wir in die Beantwortung der zweiten Frage, die bei jedem historischen Drama in Betracht kommt. Wie steht es um die Auffassung und Darstellungsweise des Dichters? Ist er streng gebunden an die geschichtliche Ueberlieferung, oder darf er sie ändern und modeln nach seinem Belieben und Bedürfniß?

Wir sind um die Antwort nicht verlegen, oder vielmehr, wir haben sie bereits ausgesprochen. Die strengste Sachlichkeit liegt unverbrüchlich im Wesen der historischen Tragödie. Der Dichter fühlt sich ja nur darum

von diesen oder jenen Charakteren und Ereignissen ergriffen und zu ihrer dichterischen Wiedergeburt begeistert, weil sie ihm in Wahrheit wahlverwandt sind, d. h. weil er in ihnen seine eigensten Gedanken und Gefühle vorgebildet und zu voller Thatsächlichkeit verkörpert anschaut. Der Dichter darf daher unter keiner Bedingung an der inneren Wesenheit des von außen entlehnten Stoffes willkürlich rütteln. Er hatte das Recht der freien Erfindung; warum hat er sich freiwillig die Fesseln angelegt, wenn ihm die geschichtlichen Voraussetzungen nicht gemäß waren? Die historische Tragödie, wie der wahrhaft historische Roman, dichtet in die geschichtlichen Vorgänge nicht etwas Neues und Fremdes hinein; sie dichtet nur klar und Allen offenbar die Poesie heraus, die in diesen selbst liegt, wenn auch noch schlummernd und durch die Breite der äußeren Zufälligkeit verdunkelt. Sie schält den Kern aus der Schale, sie läutert das Gold von den Schlacken. Die historische Poesie ist nicht eine regellose Zusammenwürfelung von geschichtlichen Thatsachen und freier Erfindung, sie ist nicht Wahrheit und Dichtung bunt durcheinander; sie ist ganz Wahrheit und ganz Dichtung.

Vortrefflich spricht Solger über die Objektivität der historischen Tragödie, in seiner ganz unschätzbaren Beurtheilung von A. W. Schlegel's dramaturgischen Vorlesungen. Er sagt (Nachgel. Schriften Th. 2 S. 579): »Der dramatische Dichter kann auf diesem Standpunkte

seine Aufgabe durchaus nicht vollkommner lösen, als wenn er sich ganz der wirklichen Geschichte hingiebt, aber nun diese nicht blos aus ihren nächsten Gründen, sondern in ihrer allgemeinen Weltbedeutung vollständig versteht und ein solches Verständniß in den Handlungen selbst erschöpfend ausdrückt. Jede willkürliche Veränderung der historischen Begebenheiten nach angeblich höheren künstlerischen Absichten führt nur auf unreife historische Hervorbringungen, in welchen man die Einseitigkeit des vorausgesetzten Standpunktes und die leere Einbildung, die, um ihn auszumalen, nothwendig an die Stelle des wirklichen Lebens treten muß, sogleich erkennt. Wir brauchen in unserer Literatur nicht weit nach solchen Beispielen zu suchen, denen ungeachtet mancher Vortrefflichkeit immer ein allzu starker Anstrich von Unerfahrenheit und Unmündigkeit anhaftet, welche die poetische Herrschaft über die Phantasie zerstört, zum Zeugnisse, daß praktische Weltkenntniß und der Geist wahrer Civilisation da noch nicht zur gehörigen Reife gekommen sind. Es ist ähnlich dem Verhältnisse, wenn ein Alter wie Euripides, um seine Halbphilosophie anzubringen, die Tradition der Heroensagen willkürlich abänderte. Shakespeare hat das wahre historische Drama in der Welt zuerst geschaffen und bei ihm allein ist es bis jetzt vollkommen gelungen.«

Ja wohl! Auch hier ist wieder Shakespeare das unbedingte Muster. Vergleicht nur einmal die eng-

lischen Historien mit der Holinshed'schen Chronik, oder die römischen Tragödien mit dem Plutarch, aus dem er diese Geschichten geschöpft hat, — wie fest hält sich der Dichter an die gegebenen Thatsachen und wie meisterhaft weiß er doch aus ihnen die gefesselten Geister der Poesie zu erwecken! Besonders dieser keuschen Enthaltsamkeit ist es zu danken, daß aus der Shakespeare'schen Dichtung allüberall so prall das tiefste Wesen, und so zu sagen, die spezifische Witterung der verschiedenen Zeiten und Völker herausspringt. Wie durch und durch römisch ist der Geist seiner römischen Stücke! Nirgends ist die durchsichtige Klarheit des inneren Gehaltes geschwächt und getrübt durch die ungerufen sich vordrängende Subjektivität des Dichters.

Und dennoch haben gerade unsere größten Dichter gegen dieses Grundgesetz der historischen Tragödie am allerärgsten gesündigt. Schiller rügt es mit Recht in seiner berühmten Beurtheilung des Goethe'schen Egmont, daß hier der Held in einer Willkür gefaßt sei, die allen geschichtlichen Erinnerungen absichtlich Hohn spreche. Aber Schiller selbst ist seinerseits am allerwenigsten frei von solchen subjectiven Willkürlichkeiten. Wer nimmt in Wahrheit seinen Don Carlos oder den Wallenstein oder Maria Stuart für wirklich historische Dichtung? Das heißt, für eine Dichtung, die das innerste Gepräge jener geschichtlichen Persönlichkeiten naturwahr wiederspiegelt? Und je älter

Schiller wird, desto subjectiver wird er. Ich mag hier nicht wiederholen, wie sehr Schiller in seinen späteren Dramen sich überall leiten läßt von gelehrt antikisirenden Kunstansichten, denn ich habe dies in meiner Schrift über die romantische Schule (Braunschweig 1850) ausführlich verhandelt. Jedenfalls aber ist es beachtenswerth, je mehr und mehr er der ewig maßgebenden Kunst Shakespeare's den Rücken wendet, desto unbequemer wird ihm auch der Zwang geschichtlicher Treue. Halb sagenhafte Gestalten wie die Jungfrau von Orleans und Wilhelm Tell, oder frei erfundene wie die Braut von Messina, oder untergeordnet episodische wie Demetrius, entziehen ihn jetzt gänzlich dem geschichtlichen Drama; die Phantasie hat in ihnen einen weiteren und freieren Spielraum. Wie in jeder anderen Hinsicht, so bewährt sich auch vom Gesichtspunkte der geschichtlichen Strenge der Fiesko als eine der besten Tragödien Schiller's.

Wie verderblich ist aber diese idealistische Schwäche unseres größten Dramatikers für unsere gesammte dramatische Literatur geworden! Lassen wir die nächsten Nachahmer Schiller's lieber ganz unbeachtet, denn von diesem servum imitatorum pecus versteht es sich ja ohnehin, daß es immer nur die Fehler nachahmt und niemals die Tugenden. Aber auch heute noch haben wir fast überall dasselbe spukhafte Wesen! Was gilt z. B. Robert Prutz als Tragiker? Sind seine Helden,

sein Moritz von Sachsen, sein Karl von Bourbon und zuguterletzt sein Erich der Bauernkönig, etwas Anderes als modern rhetorische Masken für die glühenden Freiheitsideale des Dichters? Von wirklich historischem Blute rollt nicht ein Quentchen in ihren Adern. Und wenn Hebbel sich aus altjüdischen Gestalten, wie aus Judith und aus Mariamne, sich allermodernste, Georg Sand'sche Frauencharaktere künstlich herausschnitzt, so ist das ganz dieselbe unkünstlerische Willkür; obschon nicht zu leugnen ist, daß Hebbel den einmal angeschlagenen Grundton mit genialster Folgerichtigkeit festhält und nirgends mit seiner Persönlichkeit aus dem streng geschlossenen Kreise des Gedichtes störend heraustritt.

In der neuesten Zeit kommen wir hier gradwegs wieder zurück auf die biblischen und teutonischen Stücke Klopstock's. Nicht genug, daß neuerdings auch Alfred Meißner »das Weib des Urias« in Hebbel'scher Weise modernisirt hat, — ein Herr Franz Hedrich führt uns sogar, wie Byron, ohne freilich Byron's Kraft zu besitzen, in die adamitischen Zeiten von Kain's Brudermord! Es ist kaum zu sagen, ob es mehr widerlich oder mehr lächerlich ist, wenn sich diese »vorsündfluthlichen« Menschen im modernsten Salonton bewegen.

Hier vor Allem bedarf unsere junge dramatische Kunst einer gründlichen Heilung! Wir wollen hoffen,

daß der gesunde realistische Sinn der Gegenwart, der uns z. B. auch in der Landschaftsmalerei aus aller hohlen Idealität in die lebendige Naturwirklichkeit hineingeführt hat, endlich einmal auch in der dramatischen Poesie wirksam durchgreife. Hier ist es, wo ich mit Julius Mosen, dessen Ansichten vom historischen Drama ich im Verlaufe dieser Betrachtungen öfters bekämpfte, in freudigster Uebereinstimmung zusammentreffe. Mosen nennt das Goethe-Schiller'sche Drama wegen seiner vorwiegend subjektiven Richtung das »mythische« Drama, und auch er betrachtet es als die erste Bedingung gedeihlichen Fortschritts, daß wir hier mit Strenge wieder den großen thatsächlichen Stil Shakespeare's in seine unverjährbaren Rechte einsetzen.

Wir haben so viel über falsche Shakespearomanie zu klagen! Und wie selten erfaßt man noch immer Shakespeare in seinem innersten Kerne! Jeder Narr glaubt seinem tragischen Helden einen Shakespeare'schen Narren mit auf den Weg geben zu müssen, und nur Wenige unterscheiden, was in Shakespeare blos der Zeit angehört und darum vergänglich ist, und was die ewig unantastbaren Gesetze in ihm sind, die kein Dichter ungestraft überspringen darf.

Das historische Drama muß durch und durch aus dem eigensten Herzblut der eigenen Zeit herausdichten und dabei doch den Lokalton des geschichtlichen Helden

mit Sicherheit treffen. Das ist und bleibt das ewige Gesetz dieser Kunstart. Und erst dann, wenn diese große Aufgabe glücklich gelöst ist, können wir in Wahrheit anfangen, bei uns von einer neuen geschichtlichen Dramatik zu sprechen.

Bis dahin aber, fürchte ich, währt es noch lange Zeit.

II.

Das bürgerliche Drama.

1.

Das Wesen des bürgerlichen Drama.

Auf der Bühne sowohl wie in der Literatur nimmt das bürgerliche Drama nach wie vor einen sehr breiten Raum ein. Nichtsdestoweniger lassen sich seit einiger Zeit mehrfache Stimmen vernehmen, die den Werth desselben völlig in Frage stellen und nicht übel Lust zeigen, es für die Zukunft ganz und gar zu vernichten.

Das bürgerliche Drama hat politische und ästhetische Gegner.

Jene politischen Gegner sind unverständige Polterer. Als zu Anfang der vierziger Jahre sich die ersten Keime einer neuen politischen Lyrik erhoben, da waren sie auch gleich bei der Hand und verlangten, wir sollten nur von Krieg und Revolution und Freiheit singen und darüber unsere alten herrlichen Lieder von Wein und Liebe und Frühling vergessen. Und jetzt heißt es wieder, das neue Drama dürfe sich nicht mehr kümmern um die kleinen Leiden des stillen Privatlebens,

es dürfe nur noch die großen öffentlichen Kämpfe dar- stellen; das Reich des Dramatikers sei einzig das große geschichtliche Drama.

Was denken sich diese Menschen nur unter dem Begriffe des Staates? Also gegen das tiefe Weh, das durch alle unsere sittlichen und gesellschaftlichen Verhältnisse hindurchgeht, sollen wir eigensinnig Herz und Auge verschließen und nur Sinn und Mitgefühl haben für das, was zunächst als offener Kampf der höchsten Staatsprincipien heraustritt? Ist das nicht, als verdecke man sich geflissentlich den ganzen wunderbar gegliederten Bau eines mächtigen Domes und würdige nur oben die prahlerisch armselige Thurmspitze einer bewundernden Betrachtung? Fortwährend zeigt uns die große George Sand in ihren socialen Romanen, daß die Dichtung überall den innersten und geheimsten Nerv der Gegenwart bloß legen und dabei doch durch und durch die feinste Grenzlinie reinster Kunstschönheit festhalten könne. Und gerade die Bühne, deren Bret- ter die Welt bedeuten, sollte nicht darstellen dürfen, was im Romane nicht erlaubt nur ist, sondern überall Aller Herzen packt und fortreißt?

Von ganz anderer Art sind Diejenigen, die aus rein künstlerischem Bedenken das bürgerliche Drama befeinden. Aber freilich muß man auch wiederum diese ästhetischen Gegner in zwei ganz bestimmte Gruppen sondern. Auch hier bleiben die einen lediglich am Stoff

haften; die anderen dagegen schreiten wirklich fort bis zur Würdigung der inneren Kunstgesetze.

Julius Mosen ist der hauptsächlichste Vertreter jener ersten Richtung. Jene Ansicht, als sei es die Aufgabe des heutigen Dramatikers, daß er »den Proceß der Weltgeschichte als Referent von der Bühne herunter dem Publikum vortrage«, bekundet hier augenblicklich ihre Einseitigkeit in schneidendster Weise. Auf diesem Standpunkte ist das bürgerliche Drama nicht blos für die Gegenwart unzeitgemäß, sondern streng genommen ist es überhaupt ein Unding; und Mosen hat dies auch in der That im Vorwort zu seinem »Theater« unverholen ausgesprochen. Mit dieser Ansicht haben wir hier weiter nicht zu rechten. Wir überlassen es der Theorie des historischen Drama, sie aus allen Posten herauszuschlagen.

Ersprießlicher ist es, wir verständigen uns mit Denen, die das bürgerliche Drama nur deshalb verwerfen, weil sie den unschönen Naturalismus verabscheuen, der in den meisten Stücken dieser Kunstart vorherrscht und daher allerdings eine innere Nothwendigkeit der Sache selbst zu sein scheint.

Dies ist der Angelpunkt. Kein Mensch wird leugnen, daß Alles, was uns bisher unter dem Namen des bürgerlichen Drama geboten ward, fast durchweg an der entsetzlichsten Prosa leidet. Es frägt sich also, ist

dies zufällig und nur durch äußere Umstände herbeigeführt, oder liegt diese Prosa unvermeidbar im Wesen dieser Kunstart selber? Ich für mein Theil glaube dies nun und nimmer. Ich bin überzeugt, man thut Unrecht, will man so ohne Weiteres die Gegenwart und Zukunft des bürgerlichen Drama nach seiner zweideutigen Vergangenheit messen. Die Fehler und Schwächen, in die das bürgerliche Drama bisher meist verfallen ist, sind durchaus nicht Fehler und Schwächen seines inneren künstlerischen Wesens; es sind nur die Fehler und Schwächen jenes Zeitalters, dem es zunächst seinen Namen und Ursprung zu danken hat. Verwerfen wir das bürgerliche Drama blos deshalb, weil es, mit wenigen Ausnahmen, für jetzt nur immer sehr ungenügende Früchte getragen hat, so schütten wir in Wahrheit, so zu sagen, das Kind mit dem Bade aus. Baut es auf eine andere sittliche und gesellschaftliche Grundlage, als auf die Ihr bisher es zu bauen gewohnt seid, und ich bin sicher, das bürgerliche Drama ist nicht nur vor allen mißliebigen Angriffen für immer gerettet, es ist sogar alsdann allen höchsten Kunstgattungen vollkommen ebenbürtig.

Man darf nicht vergessen, das bürgerliche Drama, wie es sich gegen die Mitte des vorigen Jahrhunderts unter besonderem Namen und als besondere Gattung herausgebildet hat, ist wesentlich ein Kind der moralischen Aufklärung. Daraus erklärt sich Alles. In dem

Augenblicke, da es mit allen Ueberlieferungen und Nachwirkungen dieses unglückseligen Ursprunges zu brechen weiß, verschwinden auch für immer alle jene Jämmerlichkeiten und Niedrigkeiten, durch deren Darstellung es mit Recht in verdienten Verruf gekommen ist. Wir stehen dann auch hier auf gesundem poetischen Boden, athmen dieselbe reine und klare Luft wie in jeder anderen dramatischen Gattung; aber die Wirkung ist hier nur um so hinreißender, je vertrauter und verwandter die Personen und Verhältnisse sind, mit denen wir hier verkehren.

Zum Zeugen rufe ich die Geschichte auf. Es kommt nur darauf an, das Wesentliche vom Unwesentlichen zu unterscheiden.

Das bürgerliche Drama erhebt sich in England und in Frankreich zu gleicher Zeit. Es war dies die natürliche Folge der durchaus veränderten Stellung, die seit dem Sturze des Feudalwesens überall das bürgerliche Leben einnimmt. In England verliert durch die Revolution die romantische Poesie allen Boden. Von da an ist die ganze englische Literatur, namentlich auch das Drama, auf alle höheren Reize einer dichterischen Zauberwelt verzichtend, lediglich Sittengemälde; unter der Zügellosigkeit der Stuart's frech und gemein, seit der durchgreifenden Sinneswandelung, die unter Wilhelm von Oranien in England sich geltend machte,

fein, anständig, sittlich. Als unmittelbarer Ausdruck dieser prosaischen, aber ehrbaren Sinnesweise entstehen sofort die moralischen Zeitschriften Steele's und Addison's und die damit eng zusammenhängenden englischen Familienromane. Diese moralischen Rührungen finden allmälig auch in der Tragödie Eingang. Im Jahre 1731 wird der »Kaufmann von London« aufgeführt. George Lillo wird dadurch gewissermaßen der Erfinder des bürgerlichen Trauerspiels. Er erklärt in seinem Vorwort ausdrücklich, daß er den Zweck der Tragödie in die moralische Besserung setze. Kein Wunder, daß ihm über der Moral inzwischen die Poesie abhanden gekommen.

Ein junger Kaufmannsbursche, George Barnwell, geräth in die Schlingen einer Buhlerin. Er bestiehlt auf deren Anstiften seinen Lehrherrn und mordet zuletzt, um ein reicher Erbe zu werden, sogar seinen Oheim. Die Unthat wird entdeckt; der Mörder und die Buhlerin werden hingerichtet; im Hintergrunde der Bühne steht der Galgen. Als die Moral des Ganzen ergiebt sich schließlich die schöne Lehre: »Meidet unzüchtige Frauensleute, die eben so falsch als schön sind.« Ich kann das Stück gar nicht lesen, ohne daß mir das bekannte Lied vom alten Schartenmaier im Kopfe herumsummt, das die schreckliche Hinrichtung eines ehrsamen schwäbischen Pfarrers erzählt, der sein Kind ermordet hatte, und das nun aus dieser Geschichte

die ergötzliche Moral zieht: »O verehrtes Publikum, bring doch keine Kinder um.«

Das Stück fand den ungetheiltesten Beifall. »Die unglückliche Neugier« von demselben Verfasser und »der Spieler« (the gamester) von Edward Moore sind durchaus im Sinne derselben handgreiflichen Abschreckungstheorie. Aber auch sie haben denselben glänzenden Erfolg. Das bürgerliche Trauerspiel hatte seitdem unbestreitbar das Bürgerrecht.

Und ganz derselbe Proceß stellt sich in Frankreich dar; durchaus unabhängig von England, rein durch den Geist der Zeit getrieben. Jedoch geht er hier von der Komödie aus; die Tragödie mit ihren festen Gebräuchen und Ueberlieferungen war für derartige unerhörte Neuerungen viel zu starr und unbeugsam. Von Molière's Misanthrope, der nach Goethe's treffender Bemerkung bereits an das Tragische anstreift, ist nur ein Schritt zum Glorieux und Dissipateur des Destouches und von da weiter zur Comédie larmoyante des Nivelle de la Chaussée. Alle diese Stücke, die gewöhnlich von Ehe und ehelicher Treue handeln, stehen durchweg auf demselben unkünstlerischen Boden faustdicker moralischer Rührung, wie ihr würdiger Gegenpart, das bürgerliche Trauerspiel Englands.

So war die Lage der Dinge, als in Deutschland Lessing und in Frankreich Diderot sie in die Hand nahmen.

Nach Deutschland war das weinerliche Lustspiel durch die Mühewaltung der gewerbthätigen Frau Gottsched gekommen. Und wirklich hatte die neue Kunstart auch hier den freudigsten Anklang gefunden. Gellert schrieb nicht nur seine »zärtlichen Schwestern«, er schrieb sogar zum nähern Verständniß der ganzen Gattung eine besondere Schutzschrift. Aber wie hätte sich der kunstsinnige Lessing jemals mit diesem weinerlichen Lustspiel versöhnen mögen! Er vernichtete es für immer durch seine gründliche Polemik in der theatralischen Bibliothek von 1754 (Lachmann IV. S. 106—155). Sein reformatorisches Streben wandte sich auch hier bereits hinüber nach England; obgleich er sich sagen mußte, daß ihm die englische Form des bürgerlichen Trauerspiels eben so wenig genüge, wenigstens nicht diejenige, die unmittelbar aus den Händen George Lillo's hervorgegangen war. Lessing durchschaute das Peinigende dieser Machwerke; er wußte, daß die Tragödie vor Allem diese rein kriminalistische Färbung vermeiden müsse. Was that er also, da doch der ganze Zeitgeist in die bürgerliche Welt hinüberdrängte und da ihm, der schon als Jüngling in seinem »Henzi« den ersten kühnen Versuch einer bürgerlichen Tragödie gewagt hatte, die Berechtigung dieser Kunstgattung über allen Zweifel erhoben sein mußte? Was that er? Er erkannte mit seinem durchdringenden Kunstverstande, der überall an die höchste Spitze dichterischer Intuition hinanreicht, die einzig möglichen Grundlagen, auf die das

bürgerliche Drama seiner innersten Natur nach ein für allemal angewiesen ist. Dies aber ist der sittliche Kreis der Familie. Danzel hat in seinem vortrefflichen Leben Lessing's (Th. I. S. 309 ff. vergl. S. 472—75) mit gründlichster Sachkenntniß unwiderleglich dargethan, mit wie feiner Berechnung Miß Sara Sampson, das erste wahrhafte bürgerliche Trauerspiel der Deutschen, Zug für Zug aus der 1748 erschienenen Clarissa Richardson's entstanden ist. Und damit war die gefährliche Klippe der Kriminalgeschichte glücklich umgangen.

Aehnlich Diderot. Auch Diderot, dessen ganze Denkweise ebenfalls von englischen Anregungen ausgeht, vertieft sich in die englischen Sittenromane und spricht es schon 1753 bei Nivelle de la Chaussée's Tode aus, daß er sich sehr wohl eine Gattung der Komödie denken könne, die weit tragischer sei als die weinerliche. Das bürgerliche Trauerspiel der Engländer findet daher von vornherein in ihm den entschiedensten Verehrer; Lessing's Miß Sara Sampson empfiehlt er den Franzosen auf's Wärmste. Und was insbesondere die Komödie angeht, so macht er aus der weinerlichen die ernste, d. h. um in seinen eigenen Ausdrücken zu sprechen, aus der comédie larmoyante das genre sérieux, das Schauspiel. Durch den »natürlichen Sohn« und durch den »Hausvater«, die aus dieser Anschauung hervorgegangen sind, wird er der Urheber all jener unzähligen rührenden und empfindsamen Sitten- und Fa-

miliengemälde, die eine Zeitlang ganz Europa überflutheten, und die durch die Schröder und Iffland und die Kotzebue und Clauren namentlich in Deutschland ihre natürlichste Heimath fanden.

In der That, der Umschwung, den Lessing und Diderot hervorgebracht hatten, war in seinen Folgen unermeßlich. Man sieht das schon daraus, daß George Lillo und seine Nachahmer ebenso wie das weinerliche Lustspiel rettungslos von der Bühne verschwunden sind, die Lessing'schen Dramen dagegen und einzelne Stücke von Schröder und Iffland und Kotzebue noch immer nach wie vor mit Glück ihre alte Anziehungskraft zu behaupten wissen. Und dennoch, wie Recht haben die Gegner dieser Dramen! wie durchaus prosaisch sind auch sie noch alle insgesammt!

Bei Lessing erschüttert uns nirgends die tiefe Tragik tiefer Naturen; immer und überall läuft auch bei ihm noch Alles auf die hausbackenste Moral hinaus! Miß Sara Sampson und Emilia Galotti drehen sich einzig um die alleräußerste Spitze des äußeren Moralgebots, um die jungfräuliche Keuschheit, Minna von Barnhelm sogar um peinliche Delikatesse in Geldsachen, und selbst der Nathan ist im Grunde genommen nichts als eine moralische Toleranzpredigt. Was nützt dann schließlich die rasch fortschreitende, ächt dramatische Handlung, der scharf pointirte Dialog, die feine Naturwahr-

heit und psychologische Folgerichtigkeit der Charakteristik? Der Grundfehler, der in der Engherzigkeit der Conception liegt, läßt sich schlechterdings nicht verdecken. Die Katastrophe folgt nicht mit innerster Nothwendigkeit aus der Schuld; immer entscheidet ein Deus ex machina, ein äußerer Zufall. In der Miß Sara Sampson die gekränkte Eifersucht einer giftmischerischen Buhlerin; in Emilia Galotti die durchaus unmotivirte Furcht, die Emilia vor sich selbst hat, als könne sie jemals schwach genug sein, sich in den Armen eines gewaltthätigen Wüstlings zu vergessen; in Minna von Barnhelm die unerwartete Nachricht, daß der längst verloren geglaubte Ruhegehalt dennoch endlich bezahlt wird; im Nathan die Entdeckung, daß diese verschiedenartigen, aus allen vier Weltgegenden zusammengewürfelten Menschen zufällig alle einer und derselben Familie angehören.

Und nun gar die vielberufenen Familienstücke der Schröder, Iffland und Kotzebue! Es ist wahr, diese Stücke alle haben den großen Vorzug, daß sie unserm eigensten Leben entnommen sind. Sie sind national; deshalb packen und zünden sie die Massen. Aber was sie darstellen, das ist nicht verklärende Poesie, sondern eben nur die splitternackte Wirklichkeit selber. Das Schicksal in diesen Stücken ist ein Bankerott, die Lösung ein reicher Vetter aus Lissabon oder Mexiko, der die Schulden bezahlt und die reumüthige Familie in

ihre alte Herrlichkeit wieder einsetzt. Es soll, wie der Dichter sagt, das Christlich-Moralische rühren, und was recht populär, häuslich und bürgerlich ist.

»Was? Es dürfte kein Cäsar auf Euren Bühnen sich zeigen,
Kein Achill, kein Orest, keine Andromache mehr?«
Nichts! Man siehet bei uns nur Pfarrer, Commerzienräthe,
Fähndriche, Sekretärs oder Husarenmajors.
»Aber ich bitte Dich, Freund, was kann denn dieser Misère
Großes begegnen, was kann Großes denn durch sie gescheh'n?«
Was? Sie machen Kabale, sie leihen auf Pfänder, sie stecken
Silberne Löffel ein, wagen den Pranger und mehr.
»Woher nehmt Ihr denn aber das große gigantische Schicksal,
Welches den Menschen erhebt, wenn es den Menschen zermalmt?«
Das sind Grillen! Uns selbst und unsere guten Bekannten,
Unsern Jammer und Noth suchen und finden wir hier.

Freilich, wenn diese Armseligkeiten das eigentlichste Wesen des bürgerlichen Drama sein sollen, wer dürfte da zaudern, es für immer aus dem Reich der Poesie zu verweisen?

Aber diese trocken moralisirenden Trauerspiele und dieser dürre Familienjammer, sind sie denn wirklich das eigenste Wesen des bürgerlichen Drama?

Nimmer!

Es ist durchaus ohne Grund, daß man bei dem Namen des bürgerlichen Trauerspiels immer nur an Spielschulden und verkannte Unschuld und ähnliche spießbürgerliche Jämmerlichkeiten zu denken pflegt. Soll dieser Name überhaupt einen Sinn haben, so ist er

nur als Gegensatz gegen die historische oder mythische Tragödie zu fassen und er kömmt dann ohne Unterschied allen solchen Stücken zu, die sich im Kreise der Familie und der Gesellschaft bewegen.

Lediglich die steife Absonderlichkeit der französischen Tragödie, die nur Könige und Halbgötter auf den Kothurn stellt, ist die Ursache, daß sich der Name des bürgerlichen Drama als Bezeichnung einer abgesonderten Gattung herausgebildet hat. Die Sache selbst ist schon sehr alt. An und für sich betrachtet, ist das bürgerliche Drama ein Drama wie jedes andere; nur sucht es seine Helden nicht auf den Thronen der Könige oder auf den Höhen der Geschichte, sondern in den niederen Kreisen des Lebens, unter schlichten einfachen Verhältnissen. Unterscheidet sich daher die neuere Zeit von dem Alterthum und Mittelalter hauptsächlich durch die Befreiung, die sie dem Einzelnen als Einzelnen gebracht hat, durch die gleichmäßige Anerkennung des rein Menschlichen in Allen, ohne Ansehen der Person und des Standes, so liegt es durchaus in der Natur und in der Nothwendigkeit der fortschreitenden geschichtlichen Entwicklung selber, daß das sogenannte bürgerliche Drama sich sogleich mit dem Beginn der neuen Geschichte erheben muß. Und so fallen denn auch in der That die Anfänge desselben durchweg zusammen mit den Anfängen der modernen Denkart; jeder Mensch hat sein Schicksal, der dürftigste Bürger so gut wie

der gewaltigste König. Schon die älteren englischen Dichter greifen daher, wenn sie aus der romantischen Mährchenwelt sich auf den Boden der Wirklichkeit stellen, mit sicherer Hand in diese Richtung hinüber. Und dies nicht etwa wie »der Flurschütz von Wakefield« blos in gemüthlicher Komik, sondern ebenso sehr im tiefsten Ernste erschütternder Tragik. Die chronikalische Tragödie vom »Arden in Feversham« und »das Trauerspiel von Yorkshire«, aus dem, wie bereits Lessing (XI, 343) bemerkte, Edward Moore seinen oben erwähnten »Spieler« entlehnt hat, sind solche altenglische bürgerliche Trauerspiele, wenn auch noch ein wenig allzu mordgeschichtenartig behandelt. Und was fehlt denn dem »Londoner Verschwender« zu einem dramatischen Familiengemälde im modernsten Sinne des Wortes? Mögen nun diese Stücke, wie Tieck will, unmittelbar von Shakespeare selbst herrühren oder nur von dessen älteren Zeitgenossen; so viel steht fest, auch Shakespeare hat keinen Augenblick Bedenken getragen, solche bürgerliche Stoffe zum Vorwurf zu nehmen. Warum denkt man denn also bei dem Namen des bürgerlichen Trauerspiels immer nur an Iffland'sche und Kotzebue'sche Erbärmlichkeit? Romeo und Julie, Othello, Timon von Athen, ja selbst der Lear, in denen Staat und Krieg und die Mährchenwunder der romantischen Poesie völlig zurücktreten vor den Schrecken und Kämpfen der häuslichen Wirklichkeit, was sind sie, wenn nicht solche streng bürgerliche Tragödien? Ja selbst die Spanier haben

diese Kunstart, obschon allerdings nach den festen Gebräuchen der spanischen Bühne nicht im Sinne der reinen Charaktertragödie. Wer kennt nicht als großartigstes Musterstück den »Schultheiß von Zalamea«?

Also auch die beiden größten neueren Dramatiker, Shakespeare und Calderon, finden wir unter den Dichtern des bürgerlichen Trauerspiels. Kein Mensch aber wird behaupten, daß diese Dichter hier in diesen bürgerlichen Tragödien zurückgeblieben wären hinter der Höhe ihrer anderen Dichtungen. Zählen wir doch gerade Romeo und Julie und den Schultheiß von Zalamea unter die vollendetsten Kunstwerke! Und da wagt Ihr dennoch die Berechtigung und Lebensfähigkeit des bürgerlichen Drama in allem Ernst zu bestreiten? Hatte ich nicht Recht, wenn ich sagte, daß Ihr zu einem Mangel der Kunst gemacht habt, was nur der Mangel jenes Zeitalters war, das es für gut fand, dieser Gattung einen besonderen Namen zu geben?

Nur Könige oder bedeutende geschichtliche Helden sollten ein bedeutendes, weltbewegendes Schicksal haben? Und in der Enge häuslicher Kreise sollte kein großes, gigantisches Schicksal sein, sondern nur niedriger Jammer und prosaisches Elend? Unbegreifliche Kurzsichtigkeit! Durchzuckt ein großer Schmerz nicht alle Theile des Körpers gleichmäßig und oft den unscheinbarsten Nerv am allermächtigsten? Wo ist Derjenige, der sich

heut vor uns hinstellen könnte, ohne daß er stolz oder beschämt gestehen müßte, auch in seinem Inneren suche sich die furchtbare Tragödie der Gesellschaft ihr Opfer?

Ich behaupte gerade umgekehrt, eben weil uns jetzt und in der nächsten Zukunft fast mehr noch als die politischen Kämpfe die socialen Fragen beschäftigen werden, darum wird auch die kommende Dramatik uns weit mehr sociale als politische Kämpfe darstellen. Das bürgerlich sociale Drama ist jetzt in diesem Sinne weit historischer als das historische Drama selbst.

Schaut das Leben mit wirklich dichterischem Auge! Das ist wie das Geheimniß aller Poesie, so auch das Geheimniß des bürgerlichen Drama.

Die Poesie sieht im Einzelnen das Typische, im Zufälligen das Nothwendige. Wodurch sind die bürgerlichen Tragödien Shakespeare's so groß? Einzig dadurch, daß sie so ganz aus der tiefsten Tiefe der menschlichen Natur geschöpft sind, aus der innersten Nothwendigkeit der Leidenschaft. »Romeo und Julie« ist die Naturgeschichte der Liebe, »Othello« die Physiologie der Eifersucht, »König Lear« das Weltgericht über die Verletzung des sittlichen Familiengeistes. Wahrheit und Naturnothwendigkeit der Motive und Charaktere — und die Poesie steht sichtbar vor Aller Augen!

Gerade aber diese Wahrheit und innere Nothwendigkeit ist es, die allen diesen neueren bürgerlichen

Dramen abgeht. Wahre Dichter, d. h. solche Dichter, die aus dem innersten Kerne ächter Poesie ihre Gestalten zu schaffen die Kraft haben, sind im bürgerlichen Drama eben sowohl wie im historischen der reinsten Idealität sicher. Shakespeare und Calderon verlieren sich auch auf diesem Gebiete niemals weder in die Peinigungen der Kriminalgeschichte noch in die prosaische Schwüle häuslichen Jammers.

Trachtet zuerst nach dieser Nothwendigkeit der Motive, Situationen und Charaktere, und alles Uebrige, wenn Ihr sonst Dichter seid, wird Euch von selbst zufallen.

In dieser Beziehung aber ist es von der höchsten Wichtigkeit, sich vor Allem dasjenige Gesetz klar vor Augen zu stellen, das das Grundgesetz der gesammten Dramatik ist, und das namentlich im bürgerlichen Drama heutzutage von den meisten Dramatikern fast gänzlich außer Acht gelassen wird.

Dies Grundgesetz lautet: Das bürgerliche Drama ist wesentlich immer bürgerliches Trauerspiel.

Es ist gewiß, jene zwitterhafte Mittelgattung, die man übereingekommen ist im engeren Sinne Drama oder Schauspiel zu nennen, kann nur in den allerseltensten Fällen von wirklich dichterischem Werth sein. Es ist gar nicht einmal nöthig, daß dieses sogenannte

Schauspiel in die schwächliche Empfindsamkeit jener viel beweinten Rührstücke zurückfalle; davor schützt uns im Großen und Ganzen doch wohl die mannhaftere Stimmung des jetzigen Zeitalters. Dies Schauspiel hat noch eine ganz andere unüberwindliche Klippe. Indem es seiner Natur nach von Hause aus auf eine leichte und friedliche Lösung hindrängt, stellt es nicht wirkliche, sondern nur scheinbare, nicht nothwendige, sondern nur zufällige Gegensätze einander gegenüber. Der dramatische Conflict bleibt ein rein äußerer; er bewegt sich nur in vorübergehenden Irrungen und Mißverständnissen. Die Geschichte also, die sich vor uns abspielt, ist eine rein persönliche; sie betrifft nur diesen einzelnen Menschen, der zufällig der Held des Drama geworden ist; sie ist nicht, wie es die Poesie verlangt, von tiefer und allgemeiner Bedeutung, nicht ein klares Spiegelbild der ganzen Menschheit. Ein solches Schauspiel unterhält nur; es erschüttert und erhebt nicht.

Wirklich dramatisch sind nur wirkliche und wesenhafte Gegensätze, d. h. nur solche Gegensätze, die nicht durch äußeren Zufall, sondern durch ihr innerstes Wesen feindlich gegen einander gespannt sind. Nur ein solcher Kampf ist ein principieller; er ist der naturnothwendige Zusammenstoß entgegengesetzter Standpunkte und Weltansichten. Und dieser Kampf principieller Gegensätze ist in der höchsten Bedeutung des Wortes immer tragisch.

Man hat sich neuerdings gewöhnt, den Begriff des Tragischen fast ausschließlich nur solchen Darstellungen zuzuwenden, deren Ausgang ein unglücklicher ist. Und gewiß thut man in den allermeisten Fällen recht daran; denn ein wahrhafter Principienkampf ist immer ein Kampf auf Tod und Leben, er ruht nicht, bis der eine Gegner den andern völlig besiegt und vernichtet hat. Aber trotzdem liegt dieser unglückliche Ausgang nicht unumgänglich im Begriff des Tragischen. Dichtungen, wie die Orestie und den Philoktet, stellt Aristoteles mit Recht trotz ihres heiteren Schlusses in die Reihe der Tragödien, und auch wir Neueren nennen in diesem Sinne Goethe's Tasso und Iphigenie tragisch. Ja selbst die Claudie von George Sand steht trotz all ihrer Mängel auf der Höhe ächter Tragik. Diese Dichtungen alle sind Dramen von so ernster Art, daß jedes Kind einsieht, wie scharf sie getrennt sind von jenen Mittelmäßigkeiten, die man sonst unter dem unbestimmten Namen des Schauspiels mehr nur zuläßt, als eigentlich gutheißt. Tragik ist immer und überall, wo ein wirklicher Gegensatz ist; vorausgesetzt, daß dieser Gegensatz nun nicht etwa zu einer blos äußeren und nivellirenden Ausgleichung, zu einer stumpfen Vermittlung, sondern in der That mit innerer Wahrheit und Nothwendigkeit zu gediegener Versöhnung geführt wird. Nicht darauf kommt es an, ob die Lösung eines Kampfes glücklich sei oder unglücklich, sondern einzig darauf, daß sie eine wirkliche Lösung sei, d. h. daß sie den

Charakter des Helden zu seinem innerlichen Abschlusse entwickle und in diesem Abschlusse, sei es nun durch den Untergang des Helden oder durch eine höhere Läuterung desselben, den ewigen Sieg des ewig Wahren und Guten, den Sieg der vernünftigen Weltordnung besiegele.

Bleiben also unsere Dichter fernerhin nicht mehr blos auf der äußeren Oberfläche äußerlicher Irrungen und Mißverständnisse, sondern greifen sie, wie es dem Dichter ziemt, in die Tiefen des Lebens, da wüßte ich wahrlich nicht, was man einwenden könnte gegen die Berechtigung der bürgerlichen Tragödie. In den Kämpfen unserer inneren Charakterentwicklung, in den Geheimnissen des in seinen innersten Grundlagen tief erschütterten Familienlebens, in dem vulkanisch unterhöhlten Boden unserer socialen Zustände liegen jetzt gerade die tiefsten Tiefen des sittlichen Geistes. Wo aber tiefe sittliche Kämpfe sind, da ist auch das »große gigantische« Schicksal, und wo ein großes, d. h. ein innerlich nothwendiges Schicksal ist, da ist auch reine Tragik.

2.

Das bürgerliche Trauerspiel.

Wir kommen niemals zu einer gründlichen Einsicht in das Wesen der bürgerlichen Tragödie, wenn wir nicht die verschiedenen Arten, in die sie zerfällt, mit strengster Klarheit von einander sondern.

Nur die Tragödie haben wir als die Poesie des bürgerlichen Drama bezeichnet. Wir kümmern uns also nicht weiter um jene harmlosen Seelen- und Familiengemälde, die eben gar keinen anderen Zweck haben, als ein Stück Leben durch Nachahmung des Lebens zu schildern, und durch diese Schilderung den Zuschauer für einige Stunden zu unterhalten und zu ergötzen. Diese Stücke stammen alle in geradester Linie von Schröder und Iffland, und diesen Ursprung können sie auch heute noch nicht verleugnen. Sie moralisiren freilich nicht mehr mit der handgreiflichen Absichtlichkeit des vorigen Jahrhunderts, sie gehen auch nicht mehr so unverschämt auf weinerliche Rührung, denn die Men-

schen haben inzwischen eben doch den Zopf abgelegt und tragen sich nach der neuesten Mode; aber die ganze Haltung dieser Stücke ist unverändert dieselbe geblieben. Ueberall die allbekannten und althergebrachten Motive, die alten Situationen, die ewig wiederkehrenden Charaktertypen! Dies ist der Tummelplatz der Bühnenlieferanten gewöhnlichen Schlages; die Routine der äußeren Technik ist hier völlig genügend. Hier sammeln die Clauren und Raupach und Benedix, die Birchpfeiffer und Weißenthurn, die Prinzessin Amalia von Sachsen und ähnliche brauchbare, aber untergeordnete Talente ihre Lorbeeren, und auch Gutzkow hat sich in mehreren seiner Stücke auf diesem Gebiete behaglich niedergelassen.

Poetisch sind diese Stücke nicht, das ist wahr. Aber wie die Dinge jetzt stehen, erscheint es als unausführbar, wollte man den Versuch machen, diese anspruchslosen Unterhaltungen von unserer Bühne ganz und gar zu verbannen. Bei uns wird nun einmal nicht wie bei den Alten nur an einzelnen großen Festen gespielt, sondern ohne Unterschied alle Tage; das Repertoir kann daher nicht immer nur vollendete Dichtwerke bieten. Das Schlimme aber ist, diese Fadheiten verderben unsere ohnehin verderbte Schauspielkunst vollends. Denn wenn man an diesen Stücken gerühmt hat, daß sie größtentheils dem Schauspieler vielfache Gelegenheit geben, seine durchgebildete Virtuosität glänzend an den

Tag zu legen, so ist dies eben nur die Virtuosität der Routine. Wo Nichts ist, da hat der Kaiser sein Recht verloren. In Stücken ohne Poesie, wo wäre da die Poesie der dramatischen Darstellung möglich? Ich schiebe, wie ich meine, mit einigem Rechte geradezu den größten Theil von der trostlosen Verwilderung unserer heutigen Schauspieler diesen kahlen Unterhaltungsstücken in's Gewissen.

Das wirklich dichterische Drama unterhält auch, aber es unterhält nicht blos; es trifft uns bis in das innerste Herz hinein, und es trifft uns um so tiefer, je poetischer es ist.

Wie also muß das bürgerliche Drama, oder bestimmter ausgedrückt, wie muß die bürgerliche Tragödie beschaffen sein, wenn sie diese höchste poetische Wirkung erreichen will? Die Wirkung stellt sich, abgesehen von der höheren oder geringeren Tiefe der dichterischen Behandlung als solcher, durchaus verschieden, je nach der verschiedenen Art der Tragik, auf die die Tragödie ihr Grundmotiv gebaut hat.

Ich unterscheide wesentlich drei Gattungen der Tragödie. Die erste Gattung nenne ich die Tragödie der Verhältnisse, die zweite die Tragödie der Leidenschaft. Die dritte Gattung wird vielleicht am treffendsten mit einem Ausdrucke Hegel's als die Tragödie der Idee bezeichnet. Es ist dies die eigentlich sociale Tragödie.

Für den tragischen Dichter ist es unerläßlich, daß er genau die Grenzen dieser einzelnen Kunstarten kenne.

Eine Tragödie der Verhältnisse und der äußeren Umstände ist es, wenn ein bedeutender Charakter an der entschiedenen Ungunst der Außenwelt scheitert. Hier handelt es sich also nicht mehr um jene leichten und zufälligen Irrungen und Mißverständnisse, die den gewöhnlichen Unterhaltungsstücken den hauptsächlichsten Stoff geben; nein! hier ist der Gegensatz von vornherein ein in sich nothwendiger und wesenhafter. Der kämpfende Held kämpft für bedeutende Zwecke, und der Widerstand, der sich ihm entgegenstellt, entspringt aus großen und allgemeinen Weltzuständen, aus festgewurzelten Zeitbegriffen, aus tiefgreifenden Sitten und Einrichtungen, die mit der ganzen Zeitstimmung innig verwachsen sind und sie beherrschen und bedingen. Napoleon hat gesagt, die Politik sei das moderne Schicksal. Diese Tragödie der Verhältnisse ist daher recht eigentlich die moderne Schicksalstragödie. Das Schicksal thront nicht mehr über und außer der Welt, das Schicksal ist nichts Anderes als die herrschende Weltlage selber, von der jeder Einzelne abhängt; es sind die aus dieser Weltlage entspringenden Sitten, Begriffe und Zustände, die für den Einzelnen als Einzelnen durchaus undurchbrechbar und deshalb für ihn eine tragische Macht sind.

Ich erinnere an die Goethe'schen Wahlverwandtschaften, und ich glaube damit am anschaulichsten auszusprechen, was unter dieser Tragik der Verhältnisse gemeint sei. Ich schweife damit nicht in ein fremdes Gebiet hinüber, denn die Anlage dieses Romans ist durch und durch dramatisch. Das Schicksal, an dem hier die Betheiligten zu Grunde gehen, ist das Dogma von der unbedingten Unauflöslichkeit der Ehe. Das Wort der Scheidung zur rechten Zeit ausgesprochen, und sie Alle waren gerettet.

Die klassische Tragödie Spaniens, und vor Allem ihr größter Meister Calderon, bewegt sich durchweg in dieser Tragik der äußeren Zustände. Keine Tragödie, die auf die innerste und nothwendige Natur des Menschen gebaut wäre! Immer sind die Motive entweder dem katholischen Dogma entlehnt, oder dem starren spanischen Ehrbegriff, oder sonst irgend einer gewaltsamen und gewaltthätigen Spitzfindigkeit der herrschenden Etikette.

Thörichte Selbstverblendung, die da wähnt, wir seien nunmehr dieser Art der Tragik entwachsen! Wohin wir nur immer blicken, wir sehen überall gerade aus unseren Vorurtheilen und aus unseren gesellschaftlichen Sitten und Zuständen, die auf diese Vorurtheile gebaut sind, die tiefsten Tragödien entspringen. Es sind nicht Goethe's Wahlverwandtschaften allein, die

einen so empfindlichen Nerv der heutigen Gesellschaft bloß legen. Denkt nur an die Pariastellung der Juden! Und kommen in jüngster Zeit die Darstellungen des Proletarierlebens in einer Weise in Aufschwung, wie dies niemals früher der Fall gewesen, so offenbaren diese gerade, dünkt mir, diese Tragik der äußeren Verhältnisse in der allerschneidendsten Schärfe. Nachgerade sind die socialistischen Ideen genug erstarkt und verbreitet, um die unterdrückten Volksschichten zu offener Empörung gegen das Privilegium des Besitzes zu stacheln; aber die Ordnung des alten Privatrechts wurzelt noch tief und unerschüttert; sie ist, für jetzt wenigstens, für alle diese Umwälzungen noch eine unüberwindliche Schranke.

Man pflegt diese Tragödie der äußeren Verhältnisse wohl auch als sociale Tragödie zu bezeichnen. Und schwerlich läßt sich gegen diesen Sprachgebrauch viel einwenden, denn der tragische Conflict liegt hier allerdings lediglich in dem Druck der Gesellschaft. Jedoch man wird wohl thun, mit dieser Bezeichnung nicht allzu verschwenderisch umzugehen. Wir unsrerseits wollen sie uns für eine höhere oder vielmehr für die höchste Gattung der Tragik aufsparen.

Fragt man nach dem künstlerischen Werthe dieser Tragödien, so ist dieser der Natur der Sache nach nur ein sehr bedingter. Reine Tragik ist diese Tragik der

Verhältnisse, das ist unleugbar; denn diese Begriffe, Sitten und Zustände, die hier den tragischen Widerstand bilden, sind fest und wesenhaft und werden von dem Bewußtsein der ganzen Zeit getragen. Aber sie ist doch nur die niedrigste Stufe der Tragik. Ihre Wirkung ist leicht verjährbar, und ihr Eindruck oft mehr nur peinigend als wahrhaft tragisch erhebend.

Gewiß, diese äußeren Umstände, die hier die tragische Macht sind, mögen noch so mächtig und unerschütterlich scheinen, ihrem innersten Kern nach sind sie doch vergänglich. Sie gehören nur einer bestimmten Zeit und Nationalität an, sie sind nicht von allgemeiner und ewiger Geltung. Andere Zeiten, andere Sitten. Wir sind in Calderon ergriffen und entzückt von der Fülle und Gluth seiner tief dichterischen Darstellungsweise, aber wir finden in ihm nicht mehr unsere volle Befriedigung, wir gehen in ihm nicht mehr auf, denn jene Sitte und Denkart, an die seine Helden gebunden sind, hat für uns keine bindende Kraft mehr. Wenn Don Gutiore im »Arzt seiner Ehre« seine Gattin tödtet, obgleich er sie liebt und von ihrer Unschuld überzeugt ist, nur deshalb, weil sie den Schein der Untreue auf sich gezogen und mit diesem Scheine den Schein der Ehre verletzt hat, so erscheint dies uns, die wir nicht mehr in dieser spanischen Starrheit befangen sind, als ganz entsetzlich und unbegreiflich. Es ist dies für uns dieselbe haarsträubende Grausamkeit, wie wenn

im indischen Epos König Nal nur deshalb um all sein Glück kommt, weil er die schwere Schuld begeht, mit seinem Fuße auf urinnassen Boden zu treten.

Jene Tragödie, die auf ihre Zeitgenossen die erschütterndste Wirkung ausübte, ist für uns nur noch eine qualvolle Marter. Und das ist die Geschichte aller Dichtungen, deren Grundmotiv zeitlich und örtlich beschränkt ist. Schon regt sich jetzt überall der grundsätzliche Widerstand gegen die Goethe'schen Wahlverwandtschaften; das junge Geschlecht glaubt nicht mehr an die Unauflöslichkeit der Ehe, es glaubt nur noch an das natürliche Recht der Liebe. Die schönsten Dichtungen von George Sand sind wesentlich solche dichterische Widerlegungen des Goethe'schen Standpunkts. Und die glücklicheren Geschlechter der Zukunft werden ganz mit derselben Entrüstung verletzter Menschenwürde auf unsere heutigen Juden- und Proletariertragödien zurückschauen, denn der Druck, der diese hervorrief, wird ihnen ebenso unbegreiflich dünken, wie es uns unbegreiflich dünkt, daß dem schnöden Molochsdienste des spanischen Ehrbegriffs so unzählige Opfer fallen konnten.

Wir dürfen uns über den eigentlichen Kern dieser Tragik nicht täuschen. Was ist ihre specifische Lebensbedingung? Sie ist nur möglich in einem Weltzustande, in welchem das Unvernünftige und das Un-

menschliche herrschendes Gesetz, das Vernünftige und Menschliche dagegen unterdrückt und zu unablässigem Märtyrerthume verdammt ist. Die Tragik der Verhältnisse lebt von der Brutalität. Sie verliert so viel Boden, als die Brutalität Boden verliert. Je mehr also die Menschheit in wirklicher Bildung und durch diese in ihrer sittlichen Selbstbefreiung fortschreitet, um so mehr verliert diese Tragik ihre Motive. Und diese ganze Gattung verschwindet völlig und ist bis auf den letzten Rest vernichtet, in dem Augenblicke, da die Brutalität von der Bildung vollständig überwunden und die Vernunft in allen gesellschaftlichen Sitten und Einrichtungen die allein herrschende Macht ist.

Das muß der Dichter bedenken, wenn er sich überhaupt auf diese allerbedenklichste Gattung der Tragik einläßt. Gerade hier kann er gar nicht sorgsam genug sein in der gründlichsten Erwägung seiner Stoffe und Motive.

So viel ist klar, diese Verhältnisse, an denen sich der tragische Kampf entzündet, seien es nun bestimmte Zeitbegriffe und Lebensgewohnheiten, oder seien es öffentliche Institutionen, diese Verhältnisse müssen in der That noch Recht und Gewalt behaupten, sie müssen lebendig noch in der Gegenwart wurzeln und das sittliche Bewußtsein derselben noch als durchaus unantastbar überall bestimmen und beherrschen. Ein

veraltetes, oder was dasselbe sagen will, ein bereits vom Bewußtsein der Zeit überwundenes Grundmotiv, — und die ganze Tragödie ist auf Sand gebaut! Schiller konnte noch zu Ende des vorigen Jahrhunderts »Kabale und Liebe« auf die strenge Kluft der äußeren Standesunterschiede gründen; ein heutiger Dichter darf es nicht mehr. Welcher Mensch von Geist und Charakter ließe sich jetzt noch von diesem albernen Kastengeiste unterdrücken? Deshalb werden uns auch die erst neuerdings wieder in Mosenthal's Deborah wiederholten Judentragödien nachgerade zum Ueberdruß. Judenhaß! Wer hegt heute noch diesen Judenhaß als der Pöbel, der vornehme und der niedrige. Welcher Dichter aber dichtet für den Pöbel?

Kleist's Prinz von Homburg dagegen ist auch für uns noch von tief erschütternder Wirkung; das Gesetz der militärischen Subordination, auf das hier der tragische Conflict basirt ist, ist und bleibt unverletzlich, so lange überhaupt noch das jetzige Militärwesen Bestand hat. Aber als ein ganz besonders glücklicher Wurf ist mir in dieser Beziehung immer Richard Savage von Gutzkow erschienen? Ein Sohn, der die schmerzlich entbehrte Mutter nach langem Sehnen und Irren nun endlich gefunden hat und von ihr zurückgestoßen sich verzehrt in dem leidenschaftlichsten Bedürfniß nach Mutter- und Kindesliebe, und eine Mutter, die diesen Sohn verleugnet, weil die herrschenden Vor-

urtheile von Sitte und Anstand es ihr verbieten, ihn öffentlich als ihren Sohn anzuerkennen, — wahrlich, das ist ein tiefer, tiefer Gedanke, es ist der Widerspruch zwischen der Natur und der konventionellen Unnatur in seiner schärfsten Spitze. Wir erbeben über das Geschick des Sohnes und über das Geschick der Mutter; denn das Vorurtheil, das hier die tragische Macht ist, lebt noch in unser Aller Herzen. Wie Schade, daß Gutzkow die Wirkung dieses Stückes sich durch die dilettantische Ausführung so völlig verdorben hat! Dieser Kampf, wie er sich hier darstellt, ist kein Kampf, sondern nur eine unerquickliche Reiberei; die Katastrophe ist keine Katastrophe; Sohn und Mutter hetzen sich zu Tode, sie sterben zuletzt ermüdet an rein physischer Entkräftung.

Die Wirkung einer solchen Tragödie ist um so tiefer, je tiefer wir noch selbst in das Leid des dargestellten Kampfes verstrickt sind.

Und dies vorzüglich ist der Grund, warum jetzt namentlich in Paris jene schon erwähnten Proletarierstücke so zahllos wie die Pilze aus der Erde herauswachsen. Aber leider! ist nur sehr wenig Poesie in diesen Stücken zu finden. Was zeitgemäß und interessant ist, ist darum noch nicht dichterisch. Der Pauperismus kann wesentlich nach zwei Seiten der Vorwurf dramatischer Darstellung werden. Das eine Mal erscheint er rein passiv, seufzend und duldend un=

ter dem Drucke des Elends, das andere Mal activ, angethan mit der ganzen Gluth und Begeisterung revolutionären Heldenthums, in offener Empörung gegen einen Zustand der Gesellschaft, der ihn zu dieser ungerechten Stellung verdammt hat. Beide Fälle sind in dichterischer Hinsicht von durchaus verschiedener Bedeutung. Die Darstellung der leidenden Armuth ist die unerträglichste Prosa, die Darstellung der kämpfenden dagegen schließt wenigstens die Möglichkeit der gewaltigsten Tragik in sich.

Bis jetzt haben wir, wie dies durch die Lage der Dinge bedingt ist, nur noch Darstellungen der blos leidenden Armuth. Und damit sind wir nicht nur wieder der längst überwundenen Stufe des alten Familienjammers verfallen; wir sind, wo möglich, noch hinter diese zurückgesunken. Wir tadeln es mit Recht, daß jetzt auf der Bühne sowohl, wie in den Romanen die Darstellung der vornehmen Blasirtheit in erschreckender Weise Platz greift, wir blicken nur mit Ekel in diese sittliche Fäulniß, und wir glauben es nicht, wenn sich auch schließlich der verlumpte Graf Waldemar und die buhlerisch kokette Valentine in schlichte und einfache Lebensverhältnisse zurückziehen; sie genesen dort ebenso wenig, wie die blasirte Gräfin Hahn-Hahn im Jerusalem der katholischen Andacht von der eitlen Verlogenheit ihres babylonischen Weltlebens genesen ist. Aber wir dürfen es uns nicht verhehlen, diese socialistischen

Volksdramen, wie sie zum größten Theile jetzt sind, wirken noch unendlich viel widerwärtiger. Aristokratische Häßlichkeit, wenn ich sie so nennen darf, ist, wenn auch immer häßlich, so doch zuweilen pikant und geistreich, dieser Jammer der Armuth dagegen ist immer nur grausam peinigend oder weinerlich rührend, oder, was am häufigsten vorkommt, beides zu gleicher Zeit. Das kommt daher, wir stehen jetzt erst im ersten Stadium dieser kommenden Entwicklung. Das Gefühl, daß der bestehende Zustand nicht der rechte sei, gährt grollend in den Gemüthern, schon bricht es hervor in einzelnen drohenden Wetterschlägen, aber das volle Gewitter hat sich noch nicht entladen, der letzte entscheidende Kampf hat noch nicht begonnen. Diese Volksdramen sind sehr beachtenswerthe Symptome der beginnenden Krise, aber auf mehr als auf diese rein symptomatische Bedeutung haben sie keinen Anspruch.

Wohl aber kommt die Zeit des offenen Kampfes. Und mit diesem kommt auch ein Wendepunkt in die Geschichte dieser Proletariatstragödien. Dann stellt die Tragik Herkules den Helden dar, nicht Herkules den Dulder. Damit aber erhebt sie sich nicht allein auf wirklich künstlerischen Boden, sondern sie erhebt sich damit ganz von selbst auch über diese einfache Tragik der äußeren Verhältnisse, mit der wir es hier zunächst zu thun hatten. Die Uebermacht des Bestehenden thront dann nicht mehr ruhig und unangefochten als ewiges

und unantastbares Verhängniß, in herzlos lächelnder Selbstgenügsamkeit dem nutzlosen Mühen des Helden zusehend und ihn dann kalt und erbarmungslos erdrückend, wie einst jenes höllische Marterwerkzeug, die eiserne Jungfrau, ihre Opfer kalt und erbarmungslos in ihren Armen erdrückte; die bestehenden Verhältnisse müssen dann selbst persönlich werden, sich in den Kampf wagen, ihr Recht vertheidigen und in dieser Vertheidigung ihre Lebenskraft beweisen. Das Alte ringt mit dem Neuen; es kämpfen zwei entgegengesetzte Weltanschauungen. Dieser principielle Kampf aber ist dann die höchste Form der Tragödie; der Kampf der Gesellschaft, die Tragödie der Idee, die eigentlich sociale Tragödie, die damit ganz von selbst zur geschichtlichen wird.

Ueberlassen wir dies jedoch der Zukunft! Wenden wir uns zur zweiten Stufe, zur Tragik der menschlichen Leidenschaft.

Der Unterschied zwischen der Tragik der äußeren Verhältnisse und der Tragik der menschlichen Leidenschaft ist sehr einfach. Nicht als ob dort nicht auch das Feuer der menschlichen Leidenschaft flammte! Aber es flammt nur auf der einen Seite. Auf der andern steht die rohe Uebermacht einer äußeren unüberspringbaren Schranke. Hier dagegen ist auf beiden Seiten Leben und Leidenschaft. Hier kämpft Leidenschaft gegen Leidenschaft, Mensch gegen Mensch. Recht hat, wer sich auf dem Kampfplatze zu behaupten weiß.

Othello, Macbeth, Hamlet, Wallenstein und andere Stücke dieser Art sind solche Tragödien der Leidenschaft. Diese Helden gehen nicht zu Grunde an dem Widerstande einer feindlichen Außenwelt, sondern an den Mängeln und Schwächen des eigenen Wesens.

Aber eben deshalb sind in dieser Tragik wiederum zwei verschiedene Arten streng von einander zu sondern. Diese Leidenschaft kann eine nur subjective, vereinzelte, rein individuelle sein, oder eine sachliche, von großen und allgemeinen Zwecken und Absichten getragen und deshalb auch das Geschick und die Geschichte der ganzen Menschheit in sich wiederspiegelnd. Eine Tragödie der ersten Art nennen wir einfach eine Tragödie der Leidenschaft, oder, genauer ausgedrückt, eine Tragödie der subjectiven Leidenschaft; die Tragödie der zweiten Art aber ist die Tragödie der substantiellen Leidenschaft, oder, um die oben gebrauchte Bezeichnung beizubehalten, die Tragödie der Idee.

Das historische Drama ist meist einfach psychologische Charaktertragödie, und nur in den seltensten Fällen steigert es sich zur principiellen Welttragödie. Eben so ist es hier. Auch das bürgerliche Drama bleibt meist Tragödie der subjectiven Leidenschaft; nur selten erhebt es sich zur tiefsten principiellen Bedeutung.

Nur wenige Worte über diese subjective Tragik. Ich spreche hier ohnehin nicht von der dichterischen Behandlung der Charaktere und Situationen, denn dies specifisch Poetische gehört einzig der schaffenden Kraft des Dichters. Ich spreche nur von dem Wesen dieses tragischen Kunstprincips selber. Und dieses ist an sich klar, seine Stärke sowohl wie seine Schwäche.

Das Reich dieser Tragik ist unendlich. Es ist so weit, wie das Reich des menschlichen Geistes. Alle inneren Charakterkämpfe und die ganze unerschöpfliche Breite der sogenannten Collisionen der Pflichten finden hier ihre eigentlichste Stätte. Deshalb hat auch diese Tragödie wesentlich eine zwiefache Weise, wie sie den tragischen Conflict entwickelt. Entweder sie legt ihn einzig in das eigene Innere des Helden, der Held ist in sich selber zwiespältig und in verschiedene, einander bekämpfende Zwecke zerfallen; oder der Held ist in sich fest und sicher und kämpft mit der ganzen Gluth seiner Thatkraft gegen die entgegenstrebenden Zwecke und Charaktere Anderer.

Für die Lebendigkeit und Plastik der dichterischen Darstellung ist diese Vertheilung des Kampfes an gesonderte Kämpfer von ganz unberechenbarem Vortheil. Goethe hat wohl gewußt, was er that, als er den Kampf, den Clavigo mit sich selbst kämpft, den Kampf zwischen der Pflicht der Treue, die ihn an die

Jugendgeliebte bindet, und zwischen der Pflicht der Selbsterhaltung, die ihn dieses Gelöbniß zu brechen antreibt, nicht blos der stillen Innerlichkeit eines selbstquälerischen Selbstkampfes anheimgab, sondern zum guten Theil seinem Freunde Carlos zutheilte, dem zur selbständigen Persönlichkeit verklärten Verstande Clavigos. Nur so hat die Phantasie des Beschauers einen festen und sichtbaren Anhalt. Aber das betrifft nur die Plastik der Form. Für den principiellen Gehalt selbst ist es an sich gleich bedeutend, ob der Dichter einen solchen inneren oder äußeren Kampf aufgreift. Der innere Gehalt ist nur bedingt durch die höhere oder geringere Vernunft der durcheinander wogenden Interessen. Das Drama ist am tiefsten, wenn die sich bekämpfenden Leidenschaften in Wahrheit beide gleich sittlich und darum gleich berechtigt sind. Nur in diesem Falle ist auch die Tragödie der subjectiven Leidenschaft das, was sie ihrer innersten Natur nach sein soll, ein innerer dialektischer Proceß, eine ewige Offenbarung des sittlichen Geistes.

Die Stärke dieser Tragik liegt also darin, daß sie überall ihre Motive aus der Tiefe des menschlichen Herzens schöpft. Sie veraltet daher nicht wie die Tragödie der Verhältnisse; sie findet noch bei den spätesten Geschlechtern und in den entlegensten Zonen den lebendigsten Anklang; denn das menschliche Herz bleibt sich immer und überall gleich. Diese Tragödie

artet auch niemals aus in die Gräuel einer peinigenden Martergeschichte, wir können dieser Sophistik der Leidenschaft es immer haarscharf beweisen, wo sie in sittliche Schuld fällt und sich damit selber ihr wohlverdientes Grab gräbt. Aber eben so offen liegt andrerseits die Schwäche und der Mangel dieser Tragik am Tage. Sie ist eben nur subjective Tragik. Das heißt, die Leidenschaft, die hier als dramatische Triebfeder auftritt, ist zwar nicht ganz vereinzelt und zufällig, denn dann fielen wir überhaupt aus aller Poesie heraus und ständen wieder im Bereich der gewöhnlichen Unterhaltungsstücke; aber sie spiegelt doch nur eine ganz bestimmte einzelne Klasse von Charakteren, nicht das allgemein und rein Menschliche, nicht die ganze Menschheit.

Am deutlichsten und zugleich am großartigsten offenbart sich dies in Shakespeare. Alle Tragödien Shakespeare's, die in das Bereich der bürgerlichen Tragödie gehören, haben diesen Makel. In Romeo und Julie bildet der tief gewurzelte unvernünftige Haß zweier sonst ganz achtbarer Familien und die barbarische Art, mit der der alte Capulet seine väterliche Gewalt auszuüben sich in den Kopf setzt, die thatsächliche Unterlage; im König Lear haben wir auf der einen Seite den unbedachten Jähzorn eines leichtgläubigen alten Mannes und auf der andern die haarsträubende Tigerwuth bestialischer Töchter; im Othello nur den furchtbaren Wahnsinn sich blind überstürzender Eifersucht; im Mac-

beth die innere Selbstzerstörung unbändigsten Ehrgeizes; im Hamlet die rein individuelle und zufällige Schwäche thatloser Unschlüssigkeit. Kein Mensch, der nur einen Funken poetischen Gefühls hat, wird verkennen, daß Shakespeare gerade aus diesem wahrhaft dämonischen Bloßlegen der schwindelndsten Abgründe die erschütterndste Tiefe und Kraft seiner Poesie zieht; aber das beschönigt nichtsdestoweniger nicht die Achillesferse des poetischen Princips selber. Hegel bezeichnet diesen Mangel sehr treffend, indem er (Aesthetik 3 S. 571) hervorhebt, daß diese Shakespeare'schen Charaktere nicht sittlich berechtigt seien, sondern nur von der formellen Nothwendigkeit ihrer Individualität getragen. »Sie lassen sich,« sagt Hegel, »zu ihrer That durch die äußeren Umstände locken oder stürzen sich blind hinein, und halten in der Stärke ihres Willens darin aus, selbst wenn sie itzt nun auch, was sie thun, nur aus Noth vollführen, um sich gegen Andere zu behaupten, oder weil sie einmal dahin gekommen sind, wohin sie gekommen sind.« Die Shakespeare'sche Tragik als diese Tragik der blos subjectiven Leidenschaft, hat daher nicht das Gepräge zwingender Nothwendigkeit; sie ist nur hypothetisch, sie vermag nicht den Schein der Zufälligkeit abzustreifen. Wäre Othello nicht so blind eifersüchtig, wäre König Lear nicht so jähzornig und kindisch unbedacht, wäre Hamlet mehr orestesartig vordringend und, um sogleich auf andere Erscheinungen dieser Tragik überzugehen, wäre Clavigo nicht so schwankend unsicher und Gutz-

kow's Liesli nicht so schwäbisch eigensinnig, kurz, wäre dies fatale Wäre nicht, der ganze tragische Conflict bliebe wahrlich ungeschehen. Die Gegensätze sind nicht gegeneinander gespannt durch ihre eigene Naturnothwendigkeit; der Kampf beruht immer nur auf ganz bestimmten, specifischen, zufälligen Voraussetzungen.

Ich meine durchaus nicht, daß sich mit der Einsicht in diesen Mangel auch nur ein Haarbreit die unendliche Größe Shakespeare's verringere; ich meine auch nicht, daß nun dem heutigen Dichter die Tragik der subjectiven Leidenschaft verschlossen sein solle, o nein! diese ist unvergänglich, wie die inneren Charakterkämpfe von unvergänglicher Natur sind. Ich meine nur, wir müssen uns bewußt sein, daß es noch eine höhere Gattung der Tragik giebt, und daß diese höchste Gattung mit Recht das letzte Ziel aller Strebenden sein muß.

Wo aber ist diese höchste Tragik? Sie ist dort, wo auch der letzte Rest äußerer Zufälligkeit und Willkür verschwunden ist. Diese höchste Tragik nennen wir Tragödie der Idee, denn hier kämpft nicht eine zufällige Leidenschaft gegen eine andere Leidenschaft, die eben so zufällig ist wie diese; das Erwachen der schlummernden Dämonen bedarf auch nicht erst äußerer und zufälliger Anlässe; die Gegensätze, die hier den tragischen Conflict bilden, fordern sich durch sich selbst, sie liegen im innersten Wesen der Menschheit und in den Gesetzen ihrer Entwicklung.

Diese Tragödie der Idee ist auch eine Tragödie der Leidenschaft; aber nicht mehr der subjectiven, sondern der substantiellen. Der Unterschied ist nicht ein Unterschied der Form, sondern ein Unterschied des inneren Gehaltes.

Vielleicht ist dies gerade der Punkt, an dem sich am deutlichsten der unermeßliche Fortschritt offenbart, den unsere Zeit, zwar nicht über die Kunst, aber doch über die Denkart des Shakespeare'schen Zeitalters hinaus gemacht hat. Man braucht nur Shakespeare und Goethe vorurtheilsfrei mit einander zu vergleichen, und es zeigt sich sogleich, daß die Grundlage der Goethe'schen Dichtungen, wenigstens der vollendetsten, immer große Weltprobleme sind; Shakespeare dagegen bewegt sich durchweg nur in dem scharf begrenzten Kreise persönlich individueller Charakterentwicklung. Faust und Hamlet, sie sind sich so gleich! Und doch wieder wie himmelweit von einander verschieden! Der Kampf des Faust ist der Kampf des menschlichen Geistes überhaupt, der Kampf des Hamlet ist nur ein Kampf des Helden mit seiner eigenen zufälligen Energielosigkeit. Es ist wahr, Shakespeare stellt gern und häufig große Staatskämpfe dar; der reinlichen Abgeschlossenheit des Goethe'schen Naturells dagegen sind diese völlig zuwider. Aber auch hier ist Shakespeare immer nur der Tragiker des subjectiven Charakters. Nur in dem einzigen Julius Cäsar erhebt er sich zu einem wirklichen Kampfe entgegengesetzter Staatsprincipien; der tiefen principiellen

Bedeutung seiner englischen Historien, der Auflösung des mittelalterlichen Feudalstaates in den modernen Rechtsstaat ist er sich dagegen so wenig bewußt, daß er die ideelle Summe derselben zuletzt nur in das fade Schmeichelstück, Heinrich VIII., verzettelt. Und so können wir es getrost aussprechen, an Tiefe der Idee ist die Goethe'sche Dichtung der Shakespeare'schen unendlich überlegen. Damit ist wahrlich nicht gesagt, Goethe sei ein größerer Dichter als Shakespeare. Diese Behauptung wird Niemand wagen, der ein Gefühl dafür hat, was Poesie ist; hat doch Goethe selbst oft genug in demüthigster Selbsterkenntniß gegen derartige Urtheile den entschiedensten Einspruch erhoben! Wenn man im Vergleich zu Shakespeare von einem tieferen Gehalt der Goethe'schen Poesie spricht, so heißt dies nur, der Dichter des neunzehnten Jahrhunderts fußt auf einer tieferen Weltanschauung als der Dichter des siebzehnten. Das aber wäre ein Zweifel an dem Fortschritte der Geschichte, wollte man zögern, diese einfache Thatsache mit freudigem Herzen anzuerkennen. Und aus diesem Gesichtspunkte, aber auch nur aus diesem, gewinnt es allerdings eine schlagende Bedeutung, wenn man neulich versucht hat, Shakespeare mit Bacon von Verulam in Parallele zu stellen. Der principielle Gehalt der Goethe'schen Dichtung steht eben so hoch über dem principiellen Gehalt der Shakespeare'schen, wie die neuere deutsche Philosophie über der Philosophie Bacon's. Bei Bacon wird der Mensch immer nur er=

faßt als Einzelner in seinem empirischen Verhalten zur Außenwelt; hier aber erscheint er seinem innersten Wesen nach als die selbstbewußte Spitze der Natur, das Denken des Menschen als das Denken des Weltall.

Hebbel hat in der sehr gedankenreichen Vorrede zur Maria Magdalena diesen Unterschied treffend hervorgehoben. Er sagt: »Das Shakespeare'sche Drama entwickelte sich am Protestantismus und emancipirte das Individuum. Daher die furchtbare Dialektik seiner Charaktere, die, soweit sie Männer der That sind, alles Lebendige um sich her durch die ungemessenste Ausdehnung verdrängen, und soweit sie in Gedanken leben wie Hamlet, in eben so ungemessener Vertiefung in sich selbst durch die kühnsten und entsetzlichsten Fragen Gott aus der Welt wie aus einer Pfuscherei herausjagen möchten. Nach Shakespeare hat zuerst Goethe im Faust und in den mit Recht dramatisch genannten Wahlverwandtschaften wieder zu einem großen Drama den Grundstein gelegt, und zwar hat er gethan oder vielmehr zu thun angefangen, was allein noch übrig blieb, er hat die Dialektik unmittelbar in die Idee selbst hineingeworfen, er hat den Widerspruch, den Shakespeare nur noch im Ich aufzeigte, in dem Centrum, um das das Ich sich herumbewegt, aufzuzeigen gesucht.« Und wenn Julius Mosen in dem vielbesprochenen Vorworte zu Adolf Stahr's Theaterschau in die Worte ausbricht, Shakespeare's Menschen seien dämonische

Könige und Fürsten der Thierwelt, welche in leidenschaftgestachelten Egoismus aneinander zu Grunde gehen, wie jene Zeit an sich selbst, und wenn er es dann an unserer Zeit rühmt, daß sie uns wieder rettende Ideen nahe gerückt und diese bereits im Drama zu verkörpern begonnen habe, so ist dies ohne Zweifel derselbe Gedanke und stellt ganz in derselben Weise dem Drama der Gegenwart und der Zukunft diese Tragödie der Idee als specifische Aufgabe.

Goethe's Faust ist das höchste Muster dieser höchsten Tragik. Nur ist hier der Inhalt fast allzugewaltig, er durchbricht und vernichtet zuletzt mit innerster Nothwendigkeit die künstlerischen Grenzen des dramatischen Haushalts. Kein Mensch, der nicht hier seine eigene Tragödie wiederfände! Es ist die Tragödie der Menschheit.

Namentlich aber auch der Goethe'sche Tasso. Der Kampf zwischen Tasso und Antonio ist der Kampf zwischen der idealistischen und realistischen Natur des Menschen, zwischen dem träumerischen Verlangen, auch das Leben poetisch leben zu dürfen, und den natürlichen Schranken, die das wirkliche Dasein diesem Verlangen gesetzt hat. »Zwei Männer sind's, ich hab' es lang gefühlt, die darum Feinde sind, weil die Natur nicht Einen Mann aus ihnen beiden formte.«

Und schon im Alterthum ist die Sophokleische Antigone eines der großartigsten Muster dieser rein prin-

cipiellen Tragik. Das Gesetz des Staates, freilich in der Gestalt des launenhaft tyrannischen Kreon, und der sittliche Geist der Familie, getragen von Antigone, stehen sich hier feindlich gegenüber. Kreon versagt dem Polyneikes als einem Vaterlandsverräther das ehrliche Begräbniß, die Schwesterliebe Antigone's aber gestattet nicht, daß dem geliebten Todten diese letzte Ehre versagt bleibt. Antigone begräbt den Bruder trotz des Gesetzes. Sie wird mit dem Tode bestraft; Kreon aber — und diese Peripetie ist das Größte dieser herrlichen Dichtung — wird für diese starre Gesetzvollstreckung durch den Verlust seines Sohnes und seiner Gattin bestraft, die sich den Tod geben, der eine aus Trauer um Antigone, die andere aus Trauer um Hämon. Kreon hat durch seine zwar gesetzmäßige, aber despotische That den Geist der Familie verletzt; jetzt rächt sich dieser Geist der Familie an seinem eigenem Hause. Ich möchte nicht unbedingt der bekannten Auffassung Hegel's beistimmen, nach welcher diese Sophokleische Tragödie lediglich als die innere Dialektik zwischen Staat und Familie gefaßt wird; aber das allerdings ist sicher, es liegt in dieser Dichtung die gewaltige Lehre, sowohl der Staat, wenn er die Familie, wie die Familie, wenn sie den Staat verletzt, ist eine unstatthafte Einseitigkeit, eine Verletzung der sittlichen Ordnung. Die menschliche Satzung des Staates darf jenem ungeschriebenen, festen, göttlichen Gesetz nicht widersprechen, das Antigone mit so großer Er=

habenheit dem Kreon gegenüber festhält. »Denn heute nicht und gestern, nein! in aller Zeit lebt dieses, Keinem wurde kund, seit wann es ist.«

Wer aber fühlt nicht, daß mit der Tiefe des Gehalts sich auch die Tiefe der künstlerischen Wirkung steigert?

Ich habe bereits erklärt, daß es ein Wahnsinn wäre, vom Dichter zu verlangen, er solle nun Nichts dichten als lauter solche principielle Tragödien. Wer überhaupt einen Begriff davon hat, wie naturnothwendig und geheimnißvoll die Conception eines wahrhaft dichterischen Werkes ist, der wird sich wahrlich nicht vermessen, an das dichterische Schaffen bestimmte Tagesbefehle stellen zu wollen. Aber es ist gewiß, diejenige Tragödie ist die größte und zündet am gewaltigsten, die mit ächt dichterischer Behandlung einen tiefen principiellen Gehalt zu verbinden weiß. Dies ist der Grund, warum z. B. Hebbel's Maria Magdalena trotz ihrer sehr bedenklichen Mängel von allen Seiten als die bedeutendste Erscheinung unserer jüngsten dramatischen Literatur hervorgehoben wurde. Sie hat beides, tiefen Gehalt und dichterische Kraft und Ursprünglichkeit. Sie ist, so zu sagen, eine dichterische Kritik der engherzigen Moralität, und stellt mit meisterhafter Naturwahrheit den Gedanken dar, wie ein wackerer, aber starrköpfiger Ehrenmann sich in seinem moralischen Eifer überstürzt, sein Kind zu verzweifeltem Selbstmord treibt, und also

aus lauter Moralität auf's Schwerste gegen die Moral und ächt menschliche Sittlichkeit sündigt.

Es ist kein Zweifel, je tiefer in uns und in den nächst kommenden Geschlechtern die tiefsten Fragen der sittlichen Bildung herumwühlen, um so tiefer wird auch unsere Kunst, besonders die tragische, von der principiellen Dialektik dieser sittlichen Gegensätze durchdrungen sein. Nicht mehr der egoistische, sondern nur der freie und sittliche Mensch wird sich im tragischen Kampfe darstellen. Die Tragödie wird dadurch nur um so ergreifender, und dabei doch nur um so milder und versöhnender.

Je freier und reiner und glücklicher die Menschheit wird, desto heiterer und, wenn man will, desto humoristischer wird die Tragödie. Ist das vielleicht der Sinn von jenem berühmten Satze Platon's, daß der Tragödiendichter zugleich auch Komödiendichter sein müsse?

3.

Die Oekonomie der tragischen Kunst.

Das moderne Drama hat den Kothurn bei Seite geworfen. In der Zeichnung der Charaktere und Situationen ist es durch und durch naturwirklich. Seine Idealität sucht es ausschließlich in der Strenge der Komposition und in der Reinheit der Motive, durch die diese Komposition bedingt ist.

Natur soll das Drama sein, aber ideale Natur. Es stellt sittliche Kämpfe dar, in diesen Kämpfen aber bekundet es die Unverletzlichkeit der ewig vernünftigen Weltordnung. Die Welt des Drama also ist die Welt innerer Nothwendigkeit, es ist die schlechthin vernünftige Welt; ein streng geschlossener Kreis, der nirgends durchbrochen sein darf durch die hereinragenden Fäden eines anderen, außer ihm stehenden Weltlaufs.

Alles daher, was dieser inneren Nothwendigkeit widerspricht, ist vom Drama, wenigstens von der Tragödie, für immer ausgeschlossen.

Es ist das Grundgesetz aller tragischen Dichtung, nirgends findet in ihr der Zufall Spielraum. Wo der Zufall als Zufall auftritt, da stört er und trübt er die fest ineinander gehämmerte Einheit; er wirft uns zurück in die Prosa des gewöhnlichen Lebens.

In diesem höchsten Gesetze wurzeln alle übrigen Erfordernisse und Bedingungen des tragischen Haushalts. Es ist deshalb wichtig, schonungslos allen wunderlichen Wandlungen, Krümmungen und Verstecknissen nachzugehen, in denen der Zufall sein unseliges Spiel treibt. Denn es ist gar nicht zu sagen, wie arg unsere Dramatiker gegen diesen allereinfachsten Grundsatz verstoßen. Selbst die Besten motiviren oft die tiefgreifendsten Dinge in solch äußerlicher Weise. Ich binde mich daher hier nicht an die Grenze der bürgerlichen Tragödie; diese Sünde herrscht in der historischen Tragödie eben sowohl wie in der bürgerlichen.

Aber verstehen wir uns recht. Ich meine nicht jene faden Machwerke, die, wie z. B. die Birch-Pfeiffer'schen, den ganzen Verlauf der dramatischen Handlung lediglich dem holden Hin und Her des äußeren Zufalls überlassen, ohne auch nur ein einzig Mal an eine innere Motivirung zu denken. Ich meine selbst nicht den sogenannten Deus ex machina, denn dieser ist eben auch nichts als eine völlige Rathlosigkeit in der Motivirung, die den Knoten durchhaut, weil sie

nicht im Stande ist, ihn zu lösen. Ich meine hier lediglich nur solche Dichtungen, die mit Bewußtsein den Zufall als künstlerisches Motiv benutzen zu dürfen glauben.

Der Zufall als rohe Naturmacht ist das blinde Ungefähr, der Zufall im engeren Sinne. Auf geistigem Gebiete ist er das Mißverständniß, zuerst das einfache und unabsichtliche, sodann aber auch in weiterer Bedeutung das durch die Täuschung künstlicher Intrigue absichtlich herbeigeführte. Unter allen diesen Formen hat sich der Zufall in unsere Tragik eingeschlichen. Dieser Motivirung durch den Zufall nachgehen, heißt eine Pathologie unserer neuesten Dramatik schreiben.

Wir beginnen mit solchen Tragödien, in denen der rein natürliche Zufall, das Ungefähr, als tragisches Motiv sich aufspreizt.

Der Blüthepunkt dieser undramatischen Verirrung waren jene fratzenhaften Ungeheuerlichkeiten, die uns vor einigen Jahrzehnten unter dem anspruchsvollen Namen der Schicksalstragödie geboten wurden. In der That, die abgeschmacktesten Mißgeburten, die jemals in der Geschichte der tragischen Kunst zum Vorschein gekommen sind! Ihr Wesen oder vielmehr ihr Unwesen besteht eben darin, daß der Zufall und nur der Zufall, d. h. das durchaus Undramatische, in ihnen zum Grundmotiv des ganzen Drama gemacht ist.

bald offener, bald verdeckter. Man trennt füglich diese modernen Schicksalstragödien in zwei verschiedene Gruppen. Die eine sucht dem Zufalle wenigstens den Schein der Nothwendigkeit zu geben und schraubt ihn durch eine gewisse mystische Weihe, durch Träume, Ahnungen und Prophezeiungen, in die Höhe religiöser Fatalistik; die andere glaubt solch raffinirter Mittel entrathen zu können und stellt ohne viel Bedenken den nackten Zufall als solchen als schicksalbestimmende Macht auf, und wird dadurch nur um so roher und geschmackloser. Jene erste Gattung ist bei uns hauptsächlich durch die blinde Nachahmung Calderon's und durch die antikisirende Braut von Messina heimisch geworden. Das Käthchen von Heilbronn mit jener unentrinnbaren Magie der Liebe, durch die Käthchen an den Grafen und der Graf an die Tochter des Kaisers gebannt ist, ist ihre lieblichste Blüthe. Die zweite Gattung dagegen, zuerst in einigen Mährchen und Jugenddramen Tieck's auftauchend und nachher in den verschiedensten Formen und unter den verschiedensten Namen eine Zeitlang die deutsche Bühne beherrschend, hat nur Fratzenhaftigkeiten wie die Schuld und den vierundzwanzigsten Februar und dergleichen edle Werke geliefert. Das tragische Geschick ist hier der gespensterhafte Spuk irgend eines elenden leblosen Dinges, ein zufällig verweigertes Geldstück, ein Messer, eine Laterne, ein Bild, ein vierundzwanzigster oder ein neunundzwanzigster Februar oder sonst etwas dieser Art. Man

sollte es kaum glauben, daß es erst der verhängnißvollen Gabel von Platen bedurfte, um dieser ebenso lächerlichen als verächtlichen Wirthschaft ein Ende zu machen.

Ein Ende? Wollte Gott, es wäre so! Aber dergleichen Abgeschmacktheiten glimmen heimlich fort unter der Erde, wie ein Waldbrand, bis sie dann plötzlich wieder in helle Flammen zusammenschlagen. Ich habe hier nur darum jene abgelebten Schicksalstragödien in Betracht gezogen, weil ihre Geister noch immer gespenstig unter uns umgehen und, was noch schlimmer ist, nach wie vor ihre alten Bewunderer finden. Erst jüngst wurde uns von den angesehensten Zeitschriften ein neues Trauerspiel angepriesen, »der Erbförster, von Otto Ludwig«. Und siehe da! auch hier fehlt der Spuk nicht. Marie, die Tochter des Erbförsters, hat sich als kleines Kind einmal draußen im Walde in den heimlichen Grund verirrt; dort aber erschien ihr ein Engel, mit diesem spielte sie einen ganzen Tag und eine Nacht gleich als sei es ihr gewöhnlicher Gespiele, und sie vergaß darüber Vater und Mutter und Essen und Trinken. Später als sie Jungfrau geworden und eine tiefe Liebe in ihrem Herzen trug, da träumte ihr, sie sei wieder im heimlichen Grunde und es erscheine ihr wieder derselbe Engel und ziehe ihr den Brautkranz aus dem Haar und stecke ihr dafür an die Brust eine große blutrothe Rose. Und wie bald wird dieser unglückliche Traum zur Wahrheit! Wirklich ist sie eines

Tages hinausgegangen in den heimlichen Grund, um dort Robert, ihren Geliebten, zu sprechen. Der alte Erbförster hatte aber einen glühenden Haß auf Robert, denn er glaubte, sein Sohn Andres sei von Robert erschossen worden. Er hatte es sich tief in die Seele geprägt, jenes biblische Wort, das ihm erst heute Marie vorgelesen, »Auge um Auge, Zahn um Zahn«. Jetzt findet er diesen Robert im heimlichen Grunde, er legt an auf ihn, der Schuß geht fehl, er erschießt seine Tochter.

Vor der Hand spreche ich nicht von dem albernen Mißverständniß, daß der Erbförster ganz unschuldig Robert für den Mörder seines Sohnes hält, ich spreche auch nicht von dem albernen Zufall, daß der Schuß fehl geht. Ich spreche jetzt nur von dem fatalen heimlichen Grunde. Ach, dieser Grund ist so graulich! Wäre dieser Grund nicht gewesen, das Mißverständniß wäre nicht entstanden, der Förster hätte also auch nicht geschossen, die ganze tragische Geschichte wäre nicht vorgefallen. Marie lebte heute noch als die glückliche Gattin Robert's, und Enkel spielten lustig in den greisen Haaren des Alten.

So lange noch solche Albernheiten in Deutschland ihr Glück machen, so lange ist es eitel Prahlerei, wenn Ihr wähnt, auf die Werner und Müllner hochmüthig herabsehen zu dürfen! —

Zwar minder kraß als diese Schicksalsfaselei, aber nichtsdestoweniger eben so unzulässig ist die Entscheidung der Katastrophe durch den Zufall des Schlachtenglücks.

Das ist ein Lieblingsfehler besonders unserer neueren historischen Dramatiker. Es ist so bequem! Den Helden trifft eine feindliche Kugel; was bedarf es also weitläufiger Motivirung? Und kommt dann hinterdrein der prüfende Zuschauer mit grämlichem Zweifel und meint er, eine solche Entscheidung löse nicht den Knoten, sondern durchhaue ihn nur, so ist der Dichter leicht bei der Hand und verweist uns keck auf das große Beispiel Shakespeare's.

Mit Unrecht. Aber das Uebel ist so eingenistet, daß wir die Mühe nicht scheuen wollen, ihm auch diese letzte beschönigende Hülle zu nehmen.

Allerdings hat Shakespeare viel Schlachten dargestellt, mehr vielleicht, als er gethan haben würde, wenn die Bühne seiner Zeit in der Vorführung solcher Dinge so naturalistisch gewesen wäre wie die unsrige. Ja es ist sogar wahr, daß er gar nicht selten die ganze Katastrophe auf den Ausgang einer einzigen Schlacht baut. Aber dabei ist ein sehr wesentlicher Punkt zu beachten. Shakespeare hat ebensowenig wie die Alten — man denke an des Aeschylus Sieben vor Theben —

das Kriegsglück jemals als eine blinde Gottheit dargestellt, die nach Zufall und Laune bald Diesen, bald Jenen begünstige; der Ausgang einer Schlacht, wenn dieser für die dramatische Entwicklung einen entscheidenden Wendepunkt bildet, erscheint jederzeit mit der überraschendsten Feinheit als innerlich nothwendig und als durchaus bedingt durch den Charakter der kämpfenden Helden und durch den sittlichen Werth der Sache, die diese vertreten. Der Sturz Macbeth's, die Schlacht bei Philippi, der Sieg des Octavius bei Actium, das sind so gewaltige Schlachtenbilder, daß hier alles blinde Glück und aller Zufall für immer verbannt ist. Der Weltgeist selber schreitet mit seinem Racheschwert über das Schlachtfeld und verkündet dem Unterliegenden das unabwendbare Gottesurtheil. Wer gedenkt hier nicht jener tieferschütternden Schlachtenscenen in Richard III.? Auf der einen Seite steht das Zelt des jungen Richmond, auf der anderen das des Königs. Und nun steigen die Geister derer, die Richard erschlagen hat, aus dem Grabe; dem König fluchen sie, über Richmond aber sprechen sie den Segen. Wahnsinnbethört wühlt in Richard jenes furchtbar grüblerische Selbstgespräch, in dem sein ganzes Sein wie in zwei Hälften getheilt ist; zwei Geister kämpfen in ihm, die sich gegenseitig anklagen und wieder entschuldigen und die sich doch nimmer mit einander versöhnen. Jetzt beginnt die Schlacht. Richmond kämpft voll jubelnden Siegesmuthes, Richard voll wilder und doch so zaghafter

Verzweiflung. Beide kommen miteinander in Einzelkampf, Mann gegen Mann. Richard fällt. Wer spricht hier noch von blindem Zufall?

Ebenso ist es mit Macbeth. Als Macbeth erfährt, daß sein Gegner Macduff nicht aus dem Schooß eines Weibes geboren sei, da verliert er den letzten Halt, an den er sich bis dahin in grimmer Verzweiflung geklammert hatte. Der sonst so tapfere Held ist todtgehetzt durch die Furien seiner Unthaten; wie vermöchte er dem rachеglühenden Gegner Stand zu halten?

Und mit derselben inneren Nothwendigkeit behandelt Shakespeare nicht blos das Schlachtenglück, sondern auch den Zweikampf.

Rötscher betrachtet in seiner sehr lehrreichen Abhandlung über »Zufall und Nothwendigkeit im Drama« (Jahrb. für dramat. Kunst und Literatur 1847, S. 123 ff.) in diesem Sinne den Kampf zwischen Prinz Heinrich und Heißsporn Percy. Die Vasallenverschwörung hatte schon von Hause aus in ihrer inneren Zwietracht den Keim des Verderbens, und namentlich mußte Heißsporn mit seiner vordringlichen Tollkühnheit und mit der eitlen Selbstüberhebung, mit der er den großen Gegner für Nichts achtete, ganz nothwendig den Kürzeren ziehen gegen die besonnene Tapferkeit des Prinzen. Shakespeare war in der Darstellung dieser Zweikämpfe sehr durch die Denkart seiner Zeit begünstigt; sie gelten ihm

noch überall unangefochten als feste Gottesurtheile. Unzweifelhaft zeigt dies der Zweikampf zwischen Hereford und Mowbray in der Eröffnungsscene Richard des Zweiten. Ebenso der Zweikampf im König Lear zwischen Edmund und Edgar. Der heutige Dichter, dem dieser Volksglaube an das Gottesurtheil nicht mehr zu Dienst steht, bedarf hier aller Orten tieferer und strengerer Motive.

Aber der Zweikampf zwischen Hamlet und Laertes? Es ist gewiß, dieser ist am meisten im Verruf unmotivirter Zufälligkeit, und auch ich möchte mich hier nicht auf die Vorstellung des Gottesurtheils berufen, denn Laertes steht, obgleich er durch die treulose Schärfung und Vergiftung des Rappiers entschieden im Unrecht ist, doch insofern im Recht gegen Hamlet, als er an diesem für den Mord seines Vaters Polonius gerechte Rache zu nehmen hat. Aber nichtsdestoweniger glaube ich auch hier nicht an den Zufall, und ich stimme durchaus nicht mit Vischer überein, wenn dieser in der Schrift über das Erhabene und Komische (S. 90) auseinandersetzt, der König und Laertes hätten durch ihre Arglist den Zufall herausgefordert und müßten nun auch die Folgen desselben tragen. Man muß nur diese Scene recht spielen, und der Zufall verschwindet ganz von selbst. Freilich unsere Schauspieler handhaben diesen Rappierwechsel, durch den der Tod des Laertes herbeigeführt wird, nur wie eine sinnlose Taschen=

spielerei; und doch ist dieser Rappierwechsel durchaus natürlich, ja wenn man will, sogar nothwendig. Die Sache ist so: Hamlet fühlt, daß er auf den Tod verwundet ist, die Waffe seines Gegners muß also spitz sein. Empört über diesen treulosen Frevel entreißt er ihm diese Waffe gewaltsam und durchbohrt ihn mit ihr voll glühenden Racheburstes. Jetzt hört er vom sterbenden Laertes, dies Alles sei die Schuld des Königs. Wuthentbrannt durchsticht er auch diesen. So allerdings hat sich der Trug des Königs und des Laertes gegen sie selbst gekehrt; sie gedachten dem Hamlet eine Grube zu graben und jetzt sind sie selbst in diese gefallen. Hamlet aber ist das Opfer seiner geistreich trägen Thatlosigkeit geworden. Statt Blutrache zu vollstrecken, hatte er durch die hinterlistige Ermordung des Polonius Blutrache auf sich geladen.

Nur ein einziges Mal hat sich Shakespeare erlaubt, die Katastrophe auf den Zufall bauen, in Romeo und Julia. Hier aber liegt dieser Zufall in der Natur der Sache selbst und damit hört er auf, blos Zufall zu sein.

Auch Rötscher leitet den Tod der beiden Liebenden lediglich von dem unglückseligen Zufall ab, daß der Brief des Pater Lorenzo nicht zur rechten Zeit an den verbannten Romeo gelangte. Rötscher meint aber, der Zuschauer komme hier gar nicht zur Reflexion über den Zufall; durch den tiefgewurzelten Haß beider Familien

seien Romeo und Julia schon von Hause aus dem Tode geweiht, die zufällige Verspätung des Briefes enthülle hier also nur das wirklich Nothwendige. Das ist gewiß. Aber auch hier würde der Zufall nur ein sehr schlechtes Recht haben, entspränge er nicht als nothwendige Folge in der That ganz unmittelbar und unabweislich aus der Schuld der Liebenden selber. Was ist denn diese Schuld Romeo's und Julia's? Sie haben den Muth nicht, ihre Liebe frei vor der Welt zu bekennen und auf Grund dieses Bekenntnisses die Versöhnung der entzweiten Familien herbeizuführen. Möglich war diese Versöhnung; über dem Grabe der Liebenden ist sie nachher die schmerzvolle Leichenfeier. Aber weder Romeo noch Julia machen einen Versuch dazu; sie nehmen ihr Schicksal nicht thatkräftig in die Hand, sie verheimlichen ihre Liebe und überlassen den endlichen Ausgang dem wechselvollen Spiele des Ungefähr. Diese feige Verheimlichung rächt sich. Die Verbindung wird vollzogen. Auch der Pater Lorenzo, dem sich die Liebenden anvertrauen, hat nicht den Muth der offenen Thatkraft.

»Vielleicht, daß dieser Bund zum Glück sich wendet,
Und Eurer Häuser Groll durch ihn in Freundschaft endet.«

Aber schon entbrennt wieder der Kampf auf offener Straße. Romeo will als Gatte Juliens den Kampf mit Tybalt vermeiden; als Sohn seines Hauses, als Freund des erstochenen Merkutio fordert es aber seine Ehre, dem Hohne Tybalt's mit dem Schwert in der Hand

Rede zu stehen. Tybalt fällt. Dies ist der Wendepunkt. Während Romeo's Streben darauf hinausgehen mußte, beide Häuser zu versöhnen, sind diese jetzt durch seine Schuld weiter auseinander als jemals. Romeo wird verbannt; Julia zur Verheirathung mit Graf Paris gezwungen. Und noch immer ermannen sie sich nicht zum offenen Geständniß. Julia trinkt den Schlaftrunk. Lorenzo setzt mit frevelhafter Tollkühnheit das ganze schwindelnde Spiel auf eine einzige Karte, auf jenen Brief, der auf die Minute an Romeo gelangen muß, soll nicht Alles verloren sein. Und hier ist es, wo der Zufall die fein ausgeklügelte Rechnung zu Schanden macht. Der Bote wird unterwegs durch Quarantäne aufgehalten. Romeo erfährt inzwischen auf anderem Wege die entsetzliche Todeskunde. Er eilt nach Verona; er vergiftet sich, um wenigstens im Grabe noch mit seiner Julia vereint zu sein. Julia erwacht. Verzweifelt sieht auch sie nur im Tode Rettung; sie ersticht sich mit dem Dolche Romeo's. Die Liebenden fallen dem Zufall als Opfer, weil sie sich thatlos und muthlos dem Zufall verschrieben hatten. Jene Motivirung, die zuerst so äußerlich und rein zufällig zu sein schien, ist vielmehr die innerste Nothwendigkeit der Sache und bekundet die tiefste Weisheit des Dichters.

Daraus mögen sich unsere Dramatiker abnehmen, wie es mit dem Zufall als tragischem Motiv bei Shakespeare beschaffen ist. Statt sich zur Bemäntelung der

eigenen Schwäche fortwährend auf Shakespeare zu berufen, sollten sie endlich einmal einsehen, daß kein anderer Dichter dem Zufall so sorgsam aus dem Wege gegangen ist als grade dieser.

Ich habe es für nöthig gehalten, hier etwas länger zu verweilen. Denn es ist unglaublich, wie unbedacht unsere Dichter mit dem Zufalle umspringen. Selbst Goethe entblödete sich nicht, die ganze Katastrophe des Clavigo einer solchen rein zufälligen Schicksalsfügung anzuvertrauen. Nur der Zufall wollte es, daß der Diener Clavigo's eben einen anderen Weg einschlägt, als ihm der Herr befohlen hat. Und einzig Zufall ist es, daß just in diesem Augenblicke die Leiche Mariens vorbeigetragen wird. Und wiederum ist es Zufall, daß, als es nun zum Gefecht kommt zwischen Clavigo und Beaumarchais gerade Clavigo der Unterliegende ist. Mängel dieser Art finden sich nirgends bei Shakespeare. Sie finden sich auch bei den Alten nicht. Sie sind einmal gegen die Natur des Drama.

Ganz ebenso unpoetisch ist es, wenn ein Mißverständniß als tragisches Motiv benutzt wird. Das Mißverständniß ist eben auch nichts Anderes als Zufall, es ist der Zufall der Intelligenz.

Dies ist z. B. der Grundfehler von Mosenthal's Deborah. Ein junger steiermärkischer Bauer, Joseph,

liebt ein Judenmädchen Deborah. Joseph's Vater wendet aus bäurischem Judenhaß alle Mittel auf, um diese Liebe zu zerstören. Er schickt Geld in den Wald hinaus, in die Hütten der wandernden Judenfamilien; er will Deborah bestechen, daß sie freiwillig auf Joseph verzichte. Irrthümlich wird Deborah mit einer anderen Jüdin verwechselt, das Geld kommt in fremde Hände. Nun hört Joseph vom triumphirenden Vater, Deborah habe ihre Liebe sich abkaufen lassen. Er ist im tiefsten Innern empört über diesen schmählichen Verrath seiner Liebe; er sucht sich zu übertäuben, er heirathet in jäher Eile eine Andere. Deborah aber weiß Nichts von den Beweggründen, die Joseph zu dieser Untreue bestimmten; sie ihrerseits leidet nicht minder unter dem Verrathe Joseph's, wie Joseph leidet unter dem vermeintlichen Verrathe Deborah's. So geht es fort bis zum Schlusse, ein ewig wogendes Hin und Her widerlich peinigender Empfindungen. Das ganze Stück ist in die Luft gebaut. Stiege ein Zuschauer zu rechter Zeit hinauf auf die Bühne und erzählte den Liebenden die Lösung dieses unseligen Irrthums, dem ganzen Uebel wäre abgeholfen und Alles wäre voll Glück und Freude.

Hier komme ich auch wieder auf meinen »Erbförster«. Nur ist hier Alles noch gespreizter, denn Herrn Otto Ludwig scheint es in der That vor Allem darum zu thun gewesen, mit anerkennenswerthester Vollständigkeit alle nur erdenkbaren Mißgriffe der Motivirung

zu einem höchst unästhetischen Weichselzopfe zusammenzuflechten. Wir wissen bereits, daß es nach einem obligaten Abklatsch des Werner-Müllner-Houwald'schen Schicksalsbegriffes der armen Tochter des Erbförsters prädestinirt war, draußen im heimlichen Grunde eines gewaltsamen Todes zu sterben. So stirbt sie also durch einen Fehlschuß ihres Vaters, der eigentlich nicht auf sie, sondern auf ihren Geliebten gezielt war. Aber das Aergste ist, dieser tödtliche Schuß selbst ist nur die schreckliche Folge eines ganz unseligen Mißverständnisses. Dem alten Förster ist irrthümlich berichtet worden, sein Sohn Andres sei von Robert ermordet, und nur diese falsche Nachricht ist Schuld daran, daß der Förster an Robert Blutrache nehmen wollte. Plötzlich klärt sich das Mißverständniß auf. Der todtgeglaubte Andres kehrt nach Hause. Der Förster, der noch immer glaubt, er habe Robert getödtet, sieht mit Schrecken, daß er keinen Grund gehabt habe zu dieser fürchterlichen Missethat. Nun aber kommt vollends Robert, und der Förster erfährt, wie er der Mörder seines eigenen Kindes geworden. So geht er hin in wilder Verzweiflung und übergiebt sich dem Gerichte.

Mir dünkt, wer es mehr als der arme Förster verdient hat an den Pranger gestellt zu werden, das ist der schlechte Dichter, der sich der Welt als Messias verkünden läßt und der doch nicht das allerdürftigste ABC der dramatischen Kunst in seiner Macht hat.

Nun ist es auch klar, warum die Intriguentragödie so höchst zweideutiger Natur ist. In der Intrigue erstrebt der Eine seine eigensüchtigen Zwecke durch die willkürliche Täuschung des Andern. Also auch hier ruht der tragische Conflict nicht in der inneren Nothwendigkeit sittlicher Gegensätze, er ist einzig herbeigeführt durch die zufällige Schurkerei eines Bösewichts, der sich nicht scheut, Andere in's Verderben zu stürzen, wenn er dabei nur seine eigene Rechnung findet. Die Intriguentragödie ist daher ebenso wie die Tragödie des Zufalls und des Mißverständnisses nur widerlich und peinigend.

Die Griechen kennen die Intriguentragödie durchaus nicht, wenigstens finden sich Anfänge erst bei Euripides. Der Philoktet des Sophokles dürfte nur mit Unrecht hieher gezählt werden. Denn wenn Odysseus auf eine Täuschung des Philoktet hinausgeht, so täuscht er nicht aus bübischem Eigennutz, sondern aus Liebe zum Vaterland, dessen Ehre und Glück in diesem Augenblicke von der Wegführung des Philoktet abhängt. Sodann aber macht es einen sehr wesentlichen Unterschied, die beabsichtigte Intrigue bedingt hier nicht die Katastrophe; die Intrigue löst sich im Verlaufe der Handlung selbst auf und weicht tieferen Motiven, die der Idee des Schicksals und dem Charakter des Helden entnommen sind.

Shakespeare hat eine einzige Tragödie gedichtet, in der er an diese Abart der Intriguentragödie anstreift. Es ist Othello. Und dies ist wohl hauptsächlich der Grund, warum Othello trotz der erschütternden Tiefe seiner Charaktere immer nur einen sehr getheilten Eindruck hervorruft; bald stößt er uns ab, bald fesselt er uns unwiderstehlich. Nichtsdestoweniger ist auch Othello keine reine Intriguentragödie; auch hier steigert sich sofort die Intrigue zur wirklichen Charaktertragödie. Es ist der eigenste Charakter Othello's, daß er sich durch Jago's Schurkerei täuschen läßt. Die Eifersucht ist ihrer Natur nach blind und leichtgläubig. Es liegt in ihrem Wesen, daß sie, um mit dem bekannten Witzworte Schleiermacher's zu sprechen, mit Eifer sucht, was Leiden schafft.

Dies führt uns auf einen wichtigen Gesichtspunkt. Es bleibt allerdings unumstößlich, ist die Intrigue das Grundmotiv, so daß aus ihr ohne alle Vermittlung die tragische Katastrophe herauswächst, so ist sie in der Tragödie unter allen Bedingungen unzulässig. Wir setzen jetzt aber sofort eine nähere Bestimmung hinzu. Erlaubt, und oft sogar von größter Wirkung ist sogar in der tragischen Kunst die Intrigue, wenn sie nur dazu dient, der Charaktertragödie den Weg zu bahnen, d. h. wenn sie blos die Situation herbeiführt, von welcher aus sich sodann der Charakter weiter entwickelt, mit der freien Wahl, ob er in sittliche Schuld fällt oder ob er diese vermeidet. Das bedeutendste Beispiel dieser Art ist Schiller's De-

metrius. Demetrius ist durch Intrigue auf den Thron gekommen; er selbst ist getäuscht worden, er glaubte bisher an die Rechtmäßigkeit seiner Ansprüche. Nun aber überzeugt er sich, daß er betrogen worden und daß er der falsche Czaar ist. Es steht ihm frei, seinen Irrthum einzugestehen und den Thron zu verlassen. Er thut es nicht. Damit ändert sich Alles! Von jetzt an ist er nicht mehr der Betrogene, sondern der Betrüger. Wird er also nachher entlarvt und von den wüthenden Rebellenhorden ermordet, was schadet es? Er büßt nur eine Schuld, in die er mit eigenem Willen verfallen und für die er daher verantwortlich ist. So stehen wir hier trotz der intriguenhaften Schürzung des Knotens dennoch durchweg auf dem Boden der reinsten Tragik.

Nur die Wenigsten unter den neueren Dramatikern haben ein Bewußtsein von dieser unbedingten Unstatthaftigkeit der intriguenhaften Motive. Das ist zum großen Theil noch eine üble Nachwirkung der früheren moralisirenden Dramen. Lessing konnte freilich in Miß Sara Sampson und in Emilia Galotti ohne intriguirende Bösewichter nicht auskommen; denn es war bei der Engherzigkeit der moralistischen Grundlage nicht möglich, die Katastrophe mit innerer Nothwendigkeit aus der Schuld abzuleiten. Und dies Unwesen hat sich nachher in die Rührstücke hineingeschleppt und Schiller hat in den Räubern und in Kabale und Liebe diese ständig gewordenen Masken arglos beibehalten.

Das aber entschuldigt unsere neuesten Dichter schlechterdings nicht. Laube hat, auch wo er Tragödien dichten wollte, bisher Nichts als Intriguenstücke geliefert und auch Gutzkow glaubte die historische Tragödie Patkul's auf eine elende Hofintrigue bauen zu dürfen. Und so ist es jetzt überall.

Ueberblicken wir schließlich noch einmal all die traurigen Erfahrungen, die wir hier machten.

Ich wollte unseren Dichtern die Nothwendigkeit strenger Motivirung zu Gemüth führen, und diese rein theoretische Erörterung ist inzwischen unversehens in allen Punkten eine herbe Anklageakte geworden. Alle Mängel und Mißgriffe, in die nur irgend unkünstlerische Schwäche verfallen kann, spreizen sich auf in unerträglichster Breite. Man braucht eben kein Platen zu sein und man kann sich doch mit leichter Mühe anheischig machen, alle diese Miserabilitäten durch parodistische Verkehrung ganz in derselben Weise aristophanischem Gelächter anheimzugeben, wie einst die verhängnißvolle Gabel die verrufenen Schicksalstragödien. Ihr klagt immer darüber, die ätzende Verstandesbildung zerfresse jetzt alle Frische und Ursprünglichkeit des dichterischen Schaffens, und Ihr habt Recht in dieser Klage, wenn Ihr die Gegenwart vergleicht mit den großen Kunstzeiten des Alterthums und des Mittelalters. Aber wähnt nicht, daß es Euch nun erlaubt ist, Eure Schuld ohne Weiteres auf die Schuld des Jahrhunderts zu schieben. Goethe

und Schiller lebten auch in einem kritischen Zeitalter, sie waren keine naiven Dichter und sind dennoch große Künstler geworden. Das kam daher, daß sie ihre Kunst mit sittlichem Ernst pflegten. Ihr habt nicht zu viel kritische Bildung, sondern zu wenig. Durchdenkt erst die Grundsätze Eurer Kunst mit jener innigen Vertiefung, von der der Goethe-Schiller'sche Briefwechsel ein so schöner Beweis ist, und Ihr werdet zwar keine großen Dichter werden, — denn wie könntet Ihr über Euren Schatten springen? — aber Ihr werdet doch wenigstens brauchbare Routiniers. Eure Fehler sind die Fehler der Leichtfertigkeit. Diese Leichtfertigkeit aber ist nicht das Zeichen des Genies, sondern des Dilettantismus.

Ihr seid unkünstlerisch, weil Ihr zu künstlich sein wollt. Wir kommen auch hier wieder zu unserem anfänglichen Ausgangspunkte: nur wo innere Nothwendigkeit ist, da ist wahre Tragik. Große Dichter haben immer nur einfache und klare Motive. Und wenn erst diese Einsicht wieder allgemein wird, da wird ganz von selber der alberne Firlefanz schlechter, weil unkünstlerischer, Theatereffekte hinwegfallen. Die Tragödie soll tragisch erschüttern. Und das geschieht weit mehr, als durch Ueberraschungen und weither geholte Verwicklungen, durch einfache Klarheit. Der Zuschauer muß alle Personen und Verhältnisse klar überschauen. Der Zuschauer sieht dann zugleich mit dem Dichter,

wie Alles kommt und kommen muß. Und dadurch wird er zu einem wahrhaft göttlichen Genusse, zu einer Art von Vorsehung erhoben, er durchschaut fest und bestimmt in jeder Situation die ergreifenden Gegensätze, die den handelnden Charakteren selbst noch verborgen sind oder welche zu beachten ihnen der Drang der Handlung keine Zeit läßt. Dies allein sind die edelsten und reinsten, die wahrhaft tragischen Erschütterungen; dies ist die innerste Bedeutung der künstlerischen Ironie, von der einst die Romantiker so viel sagten und sangen. Die herben Schläge, die über die Handelnden kommen, werden vom Zuschauer Schritt vor Schritt schon voraus empfunden, und wenn sie dann wirklich da sind, da ergreifen sie uns nur um so tiefer und nachhaltiger. Ich glaube auch nicht zu irren, wenn ich vorzüglich in diese providentielle Bewußtheit des Genusses das tiefste Geheimniß der Sophokleischen Kunstweisheit setze. Der König Oedipus namentlich hat einzig hierin seine wunderbare Großheit. Wir Alle, Alle sind sehend und nur Oedipus selber ist der einzig Blinde. Und frage ich dann bei Shakespeare, ob sich auch bei diesem das gleiche Gesetz bestätigt, so brauche ich nur an Macbeth, an Lear, an Richard III. und an all diese gewaltigsten Tragödien zu denken, und ich sehe, wie bei diesen größten Dichtern, trotz aller Verschiedenheit, die Kunst in ihrer höchsten Spitze eine und dieselbe ist. Wie kläglich betrügen sich unsere Dramatiker um ihre schönsten Wirkungen, wenn sie sich um so größer dünken,

je verkünstelter und verzwickter die Motive sind, die sie zu Markte führen!

Nur wer nach dieser Klarheit und Einfachheit trachtet, der wandelt unfehlbar auf der Bahn innerer Nothwendigkeit; vorausgesetzt nämlich, daß er ein wirklicher Poet sei und nicht die Blöße der Erfindungslosigkeit mit dem prahlerischen Mantel naiver Einfachheit zu bemänteln sucht.

Mit dieser Einfachheit der Motive hängt die Einfachheit der Darstellung auf's innigste zusammen.

Goethe macht einmal die Bemerkung, Iffland brauche nur darum so viel Nebenfiguren und unnütze Ausstaffirungen, weil bei ihm nicht die Nothwendigkeit der Sache, sondern immer nur der äußere Zufall entscheide. Darin liegt Alles. Die Vereinfachung der Motive vereinfacht naturgemäß auch die Handlung und die Zahl der dabei betheiligten Personen. Das Drama wird ruhiger, geschlossener, idealer.

Ich habe in einer Abhandlung über die altfranzösische Tragödie (Blätter für liter. Unterhaltung 1850, Nr. 256 ff.) einmal hierüber ausführlich meine Gedanken geäußert. Die Wichtigkeit des Gegenstandes mag es entschuldigen, wenn ich das dort Gesagte zum Theil hier wiederhole.

Besonders auch in der Komposition leidet unsere Tragödie an falscher Shakespearomanie. Sie hat sich noch immer nicht losgesagt von den Nachwirkungen der Sturm- und Drangperiode. Die Stürmer und Dränger im Feuereifer ihrer dithyrambischen Begeisterung ahmten, so zu sagen, Shakespeare mit Haut und Haaren nach; sie kümmerten sich nicht im Mindesten darum, daß unsere veränderte Bühne auch eine veränderte Kompositionsweise bedinge. Unsere Tragödie ist in der Anlage der dramatischen Handlung zu bunt und weitschichtig. Shakespeare durfte in keckster Willkür mit den mannichfaltigsten Ortsveränderungen umspringen. Wir aber dürfen es nicht. Bei Shakespeare war dies ein rein ideeller Vorgang; kein Dekorationswechsel störte dabei die Ruhe der Bühne. Wird aber Shakespeare's Dichtweise mit ihrem wirren Durcheinander rastlos wechselnder Oertlichkeiten auf unser jetziges Dekorationssystem übertragen, da entsteht ein Naturalismus, der überall die Illusion stört und der jene stillbeschauliche Andacht und Feierlichkeit, die jedem ächten Kunstgenusse eigen ist, durchaus unmöglich macht. Und doch ist diese andächtige Hingebung unerläßlich. Gerade jemehr daher die moderne Tragödie ihrem innersten Wesen nach in der Charakterzeichnung zur individuellsten Naturwahrheit, ja zur treusten Natürlichkeit hindrängt, um so gemessener und harmonischer muß sie in der Komposition sein. Es ist unsere Aufgabe, mit der vollen Naturwahrheit Shakespeare's auf unsere Bühne dieselbe Ruhe und Würde

der Darstellung zu bewahren, die Shakespeare auf der seinigen hatte. So nähern wir uns ganz von selbst mitten im bewegtesten Leben des modernen Drama wieder der Einfachheit der antiken Bühne.

Dies sind keine launischen Grillen, es ist die Nothwendigkeit der Sache. Lessing mit seinem tiefen Kunstverstande hat trotz der begeistertsten Bewunderung Shakespeare's niemals die von den Franzosen überkommene Ruhe und Stetigkeit der Bühne verlassen. Und als nachher der Götz von Berlichingen und dessen wilder Nachwuchs auf unseren Brettern rumorte, da schüttelten Schröder und dessen bühnenkundiger Freund Meyer von Anfang an über diesen wüsten Wirrwarr bedenklich die Köpfe. Der Erfolg hat ihnen Recht gegeben. Goethe und Schiller sind von diesen jugendlichen Uebertreibungen späterhin gründlich zurückgekommen. Denn was wollen ihre späteren dramaturgischen Bestrebungen auf der Weimarschen Bühne, was will die antikisirende Einfachheit ihrer letzten dramatischen Werke, ja, um einen Schritt weiter zu gehen, was will selbst Tieck mit seiner berüchtigten Marotte, die altenglische Bühneneinrichtung wieder bei uns heimisch zu machen, wenn nicht schließlich jene einfach klare Massenhaftigkeit der Gruppirung und jene Ruhe und Stille der dramatischen Darstellung, die uns seit Lessing abhanden gekommen? Immermann steht sogar nicht an (Memorabilien, Th. 2, S. 248),

in dieser Beziehung Calderon den bühnengerechtesten Dichter zu nennen. Und jedenfalls ist es sehr beachtungswerth, daß neuerdings auch die jüngsten französischen Dramatiker mit künstlerischer Bewußtheit aus den Wüstheiten ihrer neuromantischen Dramatik sich wieder der ruhigen Einfachheit ihrer alten Klassiker zuwenden.

Betrachte ich von diesem Gesichtspunkte aus die sichere Rundung von Hebbel's Maria Magdalena und Herodes und Mariamne und ähnlicher Erscheinungen, so wird es mir zur freudigsten Gewißheit, daß auch unseren Dichtern dies hohe Ziel immer bewußter wird. Die Tragödie soll uns in die tiefsten Tiefen des menschlichen Wesens hineinführen und uns doch immer mitten im ungestümsten Strudel der tragischen Leidenschaft die stille Großheit reiner Kunstschönheit sichern.

III.

Die Komödie.

1.

Das Wesen der Komödie.

Es ist eine alte Klage, um unsere komische Poesie steht es sehr schlimm.

Wir haben keine einzige deutsche Komödie, die von allgemeiner und nachhaltiger Wirkung gewesen wäre. Ja, was das Traurigste ist, wir haben nicht nur Nichts, was wir der Komödie der Engländer, Spanier und Franzosen als ebenbürtig an die Seite stellen dürften; selbst unsere kleinsten Bühnen, die in ihren künstlerischen Ansprüchen doch wahrhaftig nicht verwöhnt sind, müssen sich zur Befriedigung ihres täglichen Hausbedarfs fast immer nur an Uebersetzungen oder Nachahmungen fremder, meist französischer Stücke halten.

Und woher kommt dies? Gewöhnlich erklärt man die Armuth unserer komischen Poesie aus den Eigenthümlichkeiten unseres Nationalcharakters, aus der vorwiegenden Ernsthaftigkeit unseres Naturells, aus der Prüderie unserer gesellschaftlichen Sitten, und besonders

auch aus dem Druck unseres Staatslebens, das uns alle wirksamen Stoffe und Figuren entziehe und zu guterletzt sogar polizeilich alle Wagnisse drastischer Darstellung hindere.

Ich leugne nicht, daß diese und ähnliche Bedenken schwer in's Gewicht fallen; aber sie erklären nicht das ganze Räthsel. Unter unseren Schauspielern haben wir ganz vortreffliche Komiker; diese leben aber unter denselben nationellen Bedingungen. Warum fehlt denn also nur unseren Dichtern so ausschließlich die komische Ader?

Der Grund liegt tiefer. Worüber wir lachen, das ist unser innerstes Besitzthum, das übersehen wir. Der verlachte Gegenstand hat für uns nur deshalb eine so unwiderstehliche Anziehung, weil wir uns über ihn erheben mit dem vollen Glücksgefühle persönlicher Ueberlegenheit. Die Komödie ist daher ihrer innersten Natur nach volksthümlich; sie muß aus den tiefsten Gemüthstiefen des Volkslebens herausquellen. Gerade aber diese Volksthümlichkeit ist es, die unserer komischen Poesie mangelt.

An unserem Lustspiele rächt es sich am empfindlichsten, daß unsere gesammte neuere Poesie ihrem ganzen Wesen nach Kunstpoesie ist. Die vielversprechenden Anfänge einer eigenthümlich deutschen Komödie sind

durch den unglückseligen Jammer des dreißigjährigen Krieges spurlos untergegangen. Darauf hat sich unsere ganze Literatur erst künstlich wieder durch Aneignung und Nachbildung fremder Muster gebildet. Und nun steht der Lustspieldichter, er, der wie kein anderer immerdar an die frischen Stoffe und Formen des nächsten Lebens gewiesen ist, rathlos da; verlassen von allen festen und maßgebenden Ueberlieferungen und Gewohnheiten, in allen Fernen herumgehetzt, ein Fremdling im eigenen Hause.

Vor ihm liegt in verlockender Fülle das ganze ungeheure Erbe der komischen Poesie aller Zeiten und Völker. Er sucht und tastet und grübelt, welchen Schatz soll er heben? Der eine Dichter nimmt diesen, der andere jenen, je nach Laune und Willkür. Und so kommt es, daß wir in unserer Lustspieldichtung ein so buntes Durcheinander aller Richtungen haben wie nirgends sonst; man müßte denn etwa das unsichere Schwanken unserer neueren Baukunst mit dieser Wirrniß vergleichen wollen.

»Wo willst Du den Stoff suchen? Zu welch einer Gattung des Lustspiels wird er Dich führen? Welche Gattungen giebt es denn überhaupt? Oder hättest Du gar den Muth und die Verwegenheit, eine neue Gattung zu versuchen?« An diese naive Stelle in Laube's Einleitung zu seinem Lustspiel »Rokoko« muß ich immer

denken, wenn mir der Theaterzettel die erste Vorstellung einer neuen Lustspieldichtung ankündigt. Denn Fragen dieser Art legt sich jetzt mehr oder weniger jeder Dichter vor, der einen Lustspielplan mit sich herumträgt. Darüber verfliegt die Frische des Schaffens. Das Schifflein scheitert, noch bevor es recht vom Stapel gelaufen ist.

Und dieser klägliche Zustand wird nicht besser, wenn nicht wieder in unsere Dichter ein instinctives Allgemeingefühl kommt; ein sicherer künstlerischer Tact, der sich nicht lange bedenkt, in welchem Stile soll ich dichten, antik oder romantisch, griechisch oder spanisch, englisch oder französisch, sondern der Stoffe und Formen munter aus der eigenen Umgebung herausgreift und dann gewiß ist, daß er Allen ohne Unterschied mit kräftigem Wurfe in's innerste Herz trifft. Nur durch diese kecke Zuversicht des unmittelbaren Zugreifens haben in diesem Augenblicke die französischen Lustspieldichter vor allen übrigen einen so bedeutenden Vorsprung. Wir in Deutschland kommen vor lauter Theorie des Komischen zu keiner Komödie.

Das Erste also ist, diese fahrige Zersplitterung muß schwinden. Wir müssen auf Mittel und Wege sinnen, allen unseren Dichtern wieder ein solches instinctives Allgemeingefühl eigen zu machen.

Wie aber ist dies möglich? Die nächste Antwort ist leicht bei der Hand. Man kann sagen, man müsse das Instinctive eben der instinctiven Entwicklung anheimstellen. Aber damit ist schlechterdings nichts gewonnen. Es ist eine sehr wohlfeile Weisheit, wenn man nur immer darauf hinweist, wie die dereinstige Umgestaltung unserer Staats- und Lebensformen ganz von selbst auch eine Wiedergeburt unseres künstlerischen Dichtens und Denkens mit sich bringen werde. Weiß es doch bereits jedes Kind, daß die Schönheit der Kunst vor Allem die Schönheit des Lebens voraussetzt! Aber es war schmachvoll lächerlich, daß vor einigen Jahren Gervinus unseren Dichtern bramarbasirend zurief, sie möchten doch jetzt das Dichten lassen und die Leier über dem Schwerte vergessen. Werden denn nicht zu allen Zeiten Poeten geboren? Und kann denn Einer, der von der Natur zum Poeten bestimmt ist, den dichterischen Drang willkürlich in sich ersticken, selbst wenn er auch wirklich diese selbstmörderische Absicht hätte? Die Ungunst der Zeit kann den Künstler beirren und hemmen, ja sie kann ihn sogar um die schönsten Blüthen seiner künstlerischen Entfaltung bringen; aber sie kann die innere Nothwendigkeit seiner Natur nicht aufheben und sie eigenlaunig in andere Bahnen lenken. Freilich wissen wir mit Bestimmtheit, das höchste Ziel der komischen Poesie ist uns unter den jetzigen Verhältnissen verschlossen. Aber sollen wir blos deshalb, weil wir jetzt nicht das Bessere und Beste er-

reichen, nun auch leichtsinnig das erreichbare Gute verscherzen?

Und namentlich was unsere Bühne anlangt, ist es denn erlaubt, daß wir uns von diesem wichtigsten Hebel der sittlichen und künstlerischen Volksbildung in eitler Selbstgenügsamkeit ganz und gar zurückziehen? Die Bühne ist ohnehin schon so verwildert. Sollen wir sie vollends ganz verwildern lassen? Und das Alles nur in der Erwartung auf künftige bessere Zeiten?

Nein! Nicht vornehm verleugnen dürfen wir die künstlerischen Bestrebungen der Gegenwart; wir müssen ihnen, insoweit sie einen inneren Kern haben, nach allen Kräften über die Drangsale der äußeren Hemmnisse hinüberhelfen.

Ich frage daher wiederholt, wie ist es möglich, in unseren Dichtern jene instinctive Sicherheit zu erwecken, die wir als die unerläßlichste Bedingung für das Gedeihen namentlich unseres Lustspiels erkannt haben? Und da muß ich denn gestehen, daß, obgleich ich vorhin sagte, wir kämen vor lauter Theorie des Komischen zu keiner Komödie, ich dennoch in dieser Lage der Dinge einzig und allein von der allgemeinsten Verbreitung gründlich theoretischer Einsicht eine wirklich durchgreifende Förderung erwarte. Der Teufel der Reflexion steckt nun einmal in uns. Die Bildungs-

wirren Goethe's und Schiller's beweisen es zur Genüge, wie sich heutzutage selbst die bedeutendsten Dichternaturen diesem ätzenden Einflusse nicht entziehen können. Die Gefahren der herrschenden Halbheiten und Schiefheiten überwinden wir aber nur, indem wir den Mangel des Instinkts soviel als möglich durch die Tiefe der denkenden Erkenntniß ersetzen. Was glücklichere Zeiten im Gefühl haben, das müssen wir durch rein theoretische Betrachtung uns künstlich wieder gewinnen.

Dies ist für die Kritik eine sehr ernste Aufgabe.

Hier in unserem deutschen Lustspielwesen handelt es sich nun zunächst darum, welche Gattung, welche Stilart wird unabweislich vom Leben der Gegenwart gefordert. Selbst wenn jetzt ein urkräftiger Dichtergenius kommt und unerwartet der erstaunten Welt das Ei des Columbus hinstellt; es nützt nichts, wenn nicht sein Werk einmüthig als die unter den vorliegenden Umständen einzig mögliche und maßgebende Form erkannt wird. Unsere Dichter müssen sich der Gesetze und Bedingungen klar bewußt sein, die in gleicher Weise vom Wesen der komischen Poesie sowohl, wie vom Wesen der Gegenwart jetzt jeder neuen komischen Schöpfung gestellt sind.

Aus diesem Grunde, meine ich, ist es unerläßlich, die Frage nach dem Lustspiel der Gegenwart vor Allem

auf die höchsten Grundbegriffe der Komödie überhaupt zurückzuführen.

Ich halte mich hier nur an diesen nächsten Endzweck. Ich gehe daher nicht ein auf die weitschichtigen Erörterungen, die namentlich unsere neuesten Aesthetiker über das Wesen des Komischen aufgestellt haben. Ich frage nur, was ist die Komödie, was sind ihre verschiedenen Gattungen, und welche dieser Gattungen ist naturgemäß die Komödie der Gegenwart?

Wo sich eine Komödie bildet, da erscheint sie überall als die wesentliche und ergänzende Kehrseite der Tragödie. Wie die Tragödie eines Volks ist, so ist auch seine Komödie. In der Tragödie stellt sich die innere Nothwendigkeit der sittlichen Weltordnung dar. Aber unter diese Nothwendigkeit fallen nicht alle Erscheinungen des Lebens. Es giebt Störungen und Trübungen, durch die diese sittliche und vernünftige Nothwendigkeit des Weltlaufs unterbrochen wird. Der künstlerische Geist, der nichts ist als die verklärende Spiegelung der realen Weltverhältnisse, bemächtigt sich auch dieser. Daraus erwächst die Komödie. Die Welt der Komödie ist die Welt der Willkür und des Zufalls.

Aber wohlgemerkt! Hiermit soll keineswegs der Komödie ihre sittliche Bedeutung abgesprochen wer-

den. Hier sind nur die Motive gemeint, nicht die schließliche Lösung. Auch in der Wirklichkeit treiben Willkür und Zufall ihr neckisches Wesen; aber, vereinzelt wie sie sind, gefährden sie dennoch nicht die innere Vernunft des festen Weltlaufs. Ebenso hier im dichterischen Spiegelbilde. Zufall und Willkür spreizen sich auf, gleich als wären sie die treibenden Weltmächte; zuletzt aber verfangen sie sich in ihren eigenen Widersprüchen, und geben der Vernunft die Ehre.

Die Komödie zerfällt wesentlich in zwei von einander durchaus verschiedene Gattungen. Die phantastische Komödie nenne ich die eine, die realistische die andere. Jene ist die Komödie des Aristophanes und, in veränderter Färbung, die romantische Mährchenkomödie; diese dagegen ist die sogenannte neuere Komödie der Griechen und das Lustspiel der modernen Völker.

Es ist einseitig, die eine oder die andere dieser Gattungen als die unbedingt höchste zu bezeichnen. Eine jede ist, schon in ihrem geschichtlichen Ursprunge, die besondere Ausdrucksweise einer besonderen Weltlage.

Phantastisch nenne ich die Komödie des Aristophanes. Denn wir verkehren bei ihm immer in einer phantastischen, verkehrten, widersinnigen Weltordnung. Aristophanes nimmt irgend einen tollen Einfall zum Aus-

gangspunkt, und durch diesen kühnen Saltomortale sind wir wie durch einen Zauberschlag allen Gesetzen und Bedingungen des wirklichen Lebens enthoben. Die höchsten Spitzen menschlicher Verkehrtheit breiten sich vor uns aus in den seltsamsten und derbsten Formen und Farben, und die Wirklichkeit taucht in dieser Verzerrung unversehens als eine so kolossal lächerliche Welt auf, daß wir darüber allen gewohnten Maßstab verlieren. In der Lysistrate verbinden sich die atheniſchen und spartanischen Weiber, sich solange ihrer Männer zu enthalten, bis der peloponnesische Krieg durch einen langersehnten Frieden beendet sei, und richtig! sie erreichen ihren Zweck; die Männer, die Spartaner sowohl wie die Athener, beeilen sich so schnell als möglich den Frieden zu Stande zu bringen. In den Ekklesiazusen halten nicht die Männer, sondern die Weiber die Volksversammlung; und diese Weiber beschließen sogleich, daß die jungen Männer erst alle alten und häßlichen Weiber durchlieben müssen, bevor sie sich der jungen und schönen Mädchen erfreuen dürfen. Und so überall. In den Vögeln vollends, da verlassen wir gar die heimische Erde und wir siedeln uns in einer Luftstadt an, in Wolkenkukuksheim, und von dort aus verlachen wir die Menschen unter uns und die Götter über uns, und in dieser Glückseligkeit denken wir kaum daran, daß die Zuschauer da draußen am allermeisten über uns selbst lachen, daß wir Narren genug sind, um solche Luftschlösser für wirklich zu halten. Die phantastische

Komödie ist die Kehrseite der antiken Schicksalstragödie. Das komische Schicksal ist hier die tolle Laune des Dichters. Diese Genialität mit ihren tollen Einfällen steht über den Menschen und Dingen und ist deren unabwendbares Verhängniß, gleichwie das tragische Schicksal über den tragischen Charakteren steht und deren unabwendbares Verhängniß ausmacht. Daher scheut sich der Dichter auch nirgends, offen mit seiner Person auf die Bühne zu treten; in der Parabase erklärt er ausdrücklich, daß er und nur er allein der Urheber dieser ergötzlichen Phantasmagorie sei; unablässig durchbricht er die Einheit der Fabel durch die unverdecktesten Anspielungen auf die laufenden Tagesgeschichten, ja er verspottet mit sichtlicher Freude gerade die dramatische Illusion am allermeisten, denn er will gar nicht, daß die Zuschauer über dem Gedichte den Dichter vergessen.

Es ist gewiß, dem Inhalte nach ist die Aristophanische Komödie die großartigste Komik, die bisher die Welt gesehen hat. Es drücken uns hier nicht die kleinen Lächerlichkeiten eines beengten Privatlebens; es sind immer nur große öffentliche Interessen, die hier komödirt werden, das Volk der Athener mit seiner unsinnigen Kriegslust und seinem demagogischen Taumel, der Sturz der Volksreligion und die sophistische Aufklärung, die sinkende Tragik und derlei gewaltige Dinge. Und diese Thoren, die diese Verschrobenheiten zu Markt tragen,

sie sind so heiter und glücklich und ihrer selbst so gewiß, daß Hegel vortrefflich gesagt hat, ohne Aristophanes gelesen zu haben, lasse sich kaum wissen, wie dem Menschen zu Muth sei, wenn er sich »sauwohl« befinde. Hier ist nicht blos Witz und Laune, hier ist Humor im ächtesten Sinne. Wir verlachen nicht nur bestimmte vereinzelte Charaktere und Weltlagen, wir verlachen die ganze Welt, die wie von allgemeiner Tollheit besessen scheint. Und will uns auch zuweilen der Anblick dieser entsetzlichen Narrheit mit leisem Grauen erfüllen, wir befreien uns ja, indem wir sie belachen, humoristisch von der Narrheit, die in uns selbst steckt. In dem schallenden Gelächter, mit dem wir in diese verwegene Possenhaftigkeit einstimmen, jubiliren wir über die Unverwüstlichkeit der Menschennatur. Mögen diese Thoren auch noch so verschroben und toll sein, sie sind doch auch wieder so liebenswürdig, so tief gemüthlich. Wir können nicht zürnen und grollen, wir jubeln und jauchzen. Aber alle diese einzigen Vorzüge dürfen uns nicht einen Augenblick übersehen lassen, was man freilich meist zu übersehen pflegt. Das Formprincip, das der Aristophanischen Komödie zu Grunde liegt, ist trotzalledem doch nur ein sehr untergeordnetes.

Der Humor der Aristophanischen Komödie ist ein rein subjectiver. Hellsprühende Racketen, aber der Feuerwerker mit der Lunte steht fortwährend hinter

ihnen; die Funken entzünden sich nicht durch sich selber. Die Welt erscheint nicht, wie sie in Wahrheit ist, sie erscheint nur, wie sie sich in einem verzerrenden Hohlspiegel ausnimmt. Die Aristophanische Komödie ist Karrikatur. Sie ist Parodie oder Travestie. Mit dem einen Fuße stehen wir auf dem Boden der wirklichen, mit dem andern auf dem Boden der verkehrten Welt; und der Humor davon ist, daß wir im Taumel der komischen Lust nicht viel darnach fragen, welche Züge der grotesk genialen Verzerrung des Dichters, und welche dem wirklichen Urbild gehören. So sitzt die Schwäche der Aristophanischen Komödie dicht neben ihrer Stärke. Diese Komödie hat immer einen säuerlich satirischen Beigeschmack. Die Jamben des Archilochos haben sich unter die komische Maske geflüchtet. Die »Ritter« z. B. sind in der That nicht viel mehr als eine freche Injurie. Die Begeisterung, die die Athener dies Stück krönen ließ, war nicht die Begeisterung der Poesie, es war der politische Ingrimm, die Begeisterung der Skandalsucht. Diese Schwäche des satirischen Inhalts rächt sich sogleich auch als Schwäche der Form. Die Komposition ist überall nur sehr lose und willkürlich. Was haben sich nicht die Erklärer alter und neuer Zeit herumgequält, in diese Stücke immer einen in sich einigen und folgerichtig durchgeführten Grundgedanken hineinzuerklären! Es ist unmöglich, denn eine solche Einheit geht durchaus gegen das innerste Wesen dieser Kompositionsweise. Die

Fabel nimmt hier niemals einen solchen besonderen Sinn für sich in Anspruch. Sie ist überall nur die thatsächliche Unterlage für eine bunte und zufällige Reihenfolge locker in einander verschlungener Situationen und Bilder, die ihren Sinn und Ursprung nicht in, sondern außer dem Stücke suchen.

Dies sind die Mängel der Aristophanischen Komödie. Wir dürfen nicht blind gegen sie sein, so sehr wir auch sonst mit vollem Rechte die Größe dieser gewaltigen Komödie bewundern. Jedenfalls machen sie uns bedenklich, wenn jetzt wieder so Viele um jeden Preis die Wiedererweckung der Aristophanischen Komödie in der strictesten Form verlangen.

Eine andere Art der komischen Phantastik ist das romantische Mährchenlustspiel.

Shakespeare's Sommernachtstraum, den Sturm und das Wintermährchen, wer kennt sie nicht als die vollendetsten Muster? Wir stehen auch hier außerhalb des gewöhnlichen Weltlaufs. Elfen und Gnomen, gute und böse Geister erscheinen, es ereignen sich die wunderbarsten und seltsamsten Dinge, die allen Gesetzen der Natur widersprechen; kurz, wir leben in einer verzauberten Welt, im Lande des Traumes, in der Poesie des Wunders. Aristophanes selbst leitet ge-

wissermaßen die politische Phantastik in diese harmlose Mährchenphantastik hinüber. Was ist der »Plutos« Anderes als ein solch dramatisches Mährchen? Und sicher ist die sogenannte mittlere Komödie der Griechen an ähnlichen Dichtungen reich gewesen.

Die Welt des romantischen Mährchenlustspiels ist weit entfernt von der Aristophanischen Kriegslust. Sie ist eine frische, heitere Idylle; frühlingsduftig und träumerisch, wie es der holden Mährchenwelt zukommt. Die Phantasie überläßt sich behaglich dem lieblichen Gaukelspiel ihrer traumgebornen Bilder, sie wiegt und schaukelt sich selig in sich selber. Daher ist hier nicht mehr ein solch geflissentliches Verletzen der poetischen Illusion, wie bei Aristophanes; im Gegentheil, diese luftige Mährchenwelt ist eine eigene Welt für sich, frei und fest in sich abgegrenzt; der Dichter ist sorgsam darauf bedacht, daß nur ja nicht die rauhe Nordluft der plumpen Wirklichkeit die sonnige Heiterkeit dieser leichten Träume zerstöre. »Mährchen noch so wunderbar, Dichterkünste machen's wahr.« Die duftige Zeichnung der Charaktere und Situationen, die abenteuerliche Buntheit der sich durchkreuzenden Begebenheiten, die komischen Schlaglichter, die aus der wirklichen Welt herüberfallen, so daß die Traumwelt als wahr und vernünftig, die Wirklichkeit aber als unnatürlich und wirr sich spiegelt, die träumerisch verschwebenden Töne der eingeflochtenen Lieder, — das Alles dient nur, um

den Zuschauer ganz und gar zu verzaubern und ihn listig für den Glauben an die Wahrheit dieses übernatürlichen Weltlaufs gefangen zu nehmen. Man verkennt auch hier das Wesen dieser wunderbaren Schöpfungen völlig, wenn man, dem Beispiel der neuesten Erklärer Shakespeare's folgend, nur immer ängstlich nach der Grundidee frägt, die alle diese bunten Mannichfaltigkeiten zur innern Einheit verbinde. Diese vielfachen Fäden alle, die hier mit meisterhafter Kunst zu einem so zauberhaft reizenden Ganzen verwebt sind, sie sind nicht aus den Forderungen irgend eines tendenziösen Gedankens, sie sind nur aus der Weisheit der poetischen Technik entsprungen. Die Lichter heben sich durch die Schatten, und die Schatten durch die Lichter. Und wenn man daher hie und da gesagt hat, der Sommernachtstraum, ein Jugendwerk Shakespeare's, sei nicht so vollendet, wie der Sturm und das Wintermährchen, die in die letzte Lebenszeit des Dichters gehören, so kann diese Behauptung, soll sie überhaupt einen Sinn haben, nur das hervorheben wollen, daß alle diese verschiedenartigen Personen und Handlungen, daß namentlich die tiefbedeutsamen Gegensätze des natürlichen und übernatürlichen Lebens, die im Sommernachtstraum nur lose und äußerlich neben einander gestellt sind, in jenen späteren Stücken sich straffer zu einer einzigen, gemeinsamen, dramatisch fortschreitenden Haupthandlung verknüpfen. Denn in jeder andern Beziehung ist dieser Sommernachtstraum wohl die zar-

teste Dichtung, die jemals die Phantasie eines Menschen ersonnen hat.

Also phantastisch ist dieses romantische Mährchen-lustspiel auch, aber es ist die Phantastik des Kaleido-skops, es ist nicht die Phantastik des Hohlspiegels. Ich unterschreibe es aus vollster Seele, wenn Solger (Nachgel. Schriften Th. 2. S. 570) es ausspricht, daß ihm diese Shakespeare'sche Art der Komödie weit er-quicklicher und erheiternder sei als die Aristophanische. In der Komödie des Aristophanes werden wir von dem Schmerz über die Verkehrtheiten des Lebens nicht sowohl befreit, wir versuchen ihn nur mit lachendem Muth zu vertändeln. In diesem romantischen Mähr-chenlustspiel Shakespeare's dagegen leben wir in Wahr-heit in der Welt idealer Heiterkeit.

Die Form der Aristophanischen Komödie ist ver-gangen, und alle Versuche, sie wieder in's Leben zu rufen, sind fruchtlos geblieben. Die Form des roman-tischen Mährchendrama aber hat sich rüstig weiter ge-staltet, es lebt unter uns als Zauberspiel und als ro-mantische Oper. Sie ist so süß, diese Lust der Mährchen und Wunder! Beengt durch die Grenzen des Wirk-lichen, will der Mensch wenigstens im freien Spiele der Phantasie die lästigen Fesseln von sich schütteln. Er malt sich eine Welt aus, in der er unumschränkter Herr ist.

Und dennoch! Diese phantastische Komik, eben weil sie phantastisch ist, erfüllt nicht den ganzen Menschen. Neben ihr erhebt sich daher unversehens die realistische Komik und wird bald ihr gefährlichster Gegner. Zuletzt verdrängt diese die Phantastik fast gänzlich.

Die erste realistische Komik ist die sogenannte neuere Komödie der Griechen.

Es ist ein Irrwahn, wenn man den Untergang der Aristophanischen Komödie immer nur aus dem Untergange der athenischen Theaterfreiheit erklären will. Der Gang der griechischen Bildung bedingt diese Wandlung mit innerster Nothwendigkeit. Eine Denkweise, die in der Tragik des Euripides den tiefbedeutsamen Fortschritt gemacht hat, daß sie die tragische Schuld nicht aus einem außerweltlichen Schicksal, sondern einzig und allein aus der schuldvollen Leidenschaft, aus Charakter und Gemüth des tragischen Helden selbst ableitet, eine solche Denkweise muß naturgemäß auch in der Komödie auf den Boden der Wirklichkeit treten. Ist die Aristophanische Phantastik die komische Kehrseite der tragischen Schicksalsidee, so ist nun ganz in derselben Weise diese realistische Komödie die Kehrseite der modernen Charaktertragik.

Welch ein gewaltiger Gegensatz! Diese realistische Komödie will nicht mehr, wie die phantastische, als

eine ganz selbständige, von der Welt abgetrennte Schöpfung der Phantasie gelten. Sie tritt als wirkliches Ereigniß auf; sie beansprucht überall den Schein der unbezweifelbaren Wahrheit. In der Zeichnung der Charaktere und Situationen ist täuschende Natürlichkeit ihre erste Lebensbedingung; ein alter Grammatiker glaubte den Menander, den Begründer dieser neuen Komödie, nicht besser rühmen zu können, als indem er ausrief: »O Leben und Menander, wer von euch beiden hat den andern nachgeahmt?« Und auch in der Komposition herrscht dieselbe Straffheit. Es ist eine in sich einige, folgerichtig zusammenhängende Handlung, und diese ist ächt dramatisch streng nach Anfang, Mitte und Ende gegliedert. Verwicklung und Lösung sind von Hause aus genau auf einander berechnet; die eine ergiebt mit Nothwendigkeit die andere. Kurz, wir stehen hier durchaus inmitten der treusten Naturbestimmtheit.

Alle neueren Völker ohne Ausnahme haben sich unbedingt dieser realistischen Komik, dem Charakter- und Intriguenlustspiele zugewendet. Dies ist kein Zufall, es liegt im tiefsten Wesen der Sache. Die ganze neuere Kunst hat naturnothwendig diesen Zug nach Natürlichkeit; denn die moderne Welt kennt ja in letzter Instanz gar keine anderen Götter als die Gesetze und Bedingungen der Natur und des Menschenlebens. Es rächt sich daher immer, wenn ein Dichter in lau=

nischer Willkür diesen geschichtlichen Fingerzeig unbeachtet läßt.

Nichtsdestoweniger erhebt sich jetzt, wenigstens in Deutschland, in der Kritik sowohl wie in der Dichtung, ein offener Rückschlag gegen dieses realistische Lustspiel. Man strebt nach Wiedererweckung der Aristophanischen Komik. Ist dieser Drang nur eine eitle Ueberschwenglichkeit oder liegt ihm wirklich ein tieferer Gedanke zu Grunde?

Man betrachtet dieses moderne Lustspiel gegen die Hoheit der Aristophanischen Komik als einen entschiedenen Rückschritt. Man will also jene verlorene Schönheit mit allen Kräften wieder erobern. Mit welchem Rechte freilich, das ist eine andere Frage. Meiner innigsten Ueberzeugung nach ist diese Ansicht, in diesem Umfange wenigstens, durchaus falsch. Sie unterscheidet nicht scharf genug zwischen Form und Inhalt.

Im Inhalt freilich, da ist die Aristophanische Komödie unendlich der modernen überlegen. Wem wäre es zu verargen, daß er Ueberdruß hat an jenen verliebten Mündeln und geprellten Vormündern, die seit Urgedenken in entsetzlichster Einförmigkeit alle modernen Bühnen bevölkern? Wer sehnt sich nicht aus der drückenden Stickluft matter Lächerlichkeiten in die sprudelnde Lebenskraft freien Humores? Wer theilt also

nicht die Lust am Aristophanes und den Drang, seine großartige Komik bei uns wieder lebendig zu machen? Anders aber stellt sich die Sache, wenn wir die Form in Betracht ziehen. Hier steht die realistische Komik in einem sehr bedeutenden Punkte entschieden über der phantastischen. Denn jedenfalls steht das fest: bei Aristophanes ist der Witz, so genial er an sich ist, eben doch nur ein rein subjectiver, in der realistischen Komik aber liegt er in den Dingen selber, entspringt aus deren thatsächlichem Zusammenstoß, ist rein sachlich. Der Uebergang von der phantastischen Komik zur realistischen war culturgeschichtlich ein unendlicher Fortschritt, eben so wie es ein unendlicher Fortschritt war, als sich aus der antiken Schicksalstragödie die Anfänge der modernen Charaktertragödie herausarbeiteten. Wir können nicht mehr zurück in diese phantastische Komik, wie der reife Mann nicht zurück kann in die Traumwelt der Jugend.

Nicht darum erscheint die neuere Komödie so unendlich geringer und enger als die Aristophanische, weil sie die treuste Spiegelung des Naturwahren zu geben bemüht ist, dies ist vielmehr ihr großes Verdienst; sondern nur darum, weil sie aus Mangel an der Oeffentlichkeit des Staatslebens fortwährend bisher ihre Stoffe nur aus dem untergeordneten Kreise enger Privatverhältnisse zu ziehen gezwungen war.

Aristophanischer Inhalt in realistischer Form, das

ist die Zukunft der modernen Komödie. Ganz in demselben Sinne sagt Vischer einmal in den Jahrbüchern der Gegenwart (1845. S. 252.): »Je entgegengesetzter dem Aristophanes in der Form, je modern populärer, desto Aristophanischer! so muß der Dichter rufen, der sich gewiß ist, den Geist des Aristophanes in sich zu tragen.«

Mit dem kühneren Inhalte kommt dann von selbst auch die kühnere Form. Und so stände wohl zu erwarten, daß das moderne Lustspiel mit der Zeit nicht blos auf das Scherzhafte und Lächerliche beschränkt bleibt, sondern sich immer mehr und mehr auf die Höhe ächt humoristischer Darstellung zu erheben weiß.

2.

Die Komödie der Gegenwart.

So oft es auch die Lustspieldichter, namentlich die deutschen, versucht haben, uns aus den Niederungen des Charakter- und Intriguenlustspiels wieder hinaufzuführen auf die Höhen der Aristophanischen und romantischen Komik, — alle diese Versuche sind insgesammt immer schmählich gescheitert.

Möchte man es endlich einsehen, daß auf diesem Wege das Ziel nicht zu erreichen ist. Die Kluft zwischen Literatur und Bühne wird dadurch nur immer weiter; die Komödie, die ihrer innersten Natur nach die volksthümlichste Gattung der Kunst ist, wird nur immer gelehrter und gekünstelter!

Tieck's gestiefelter Kater und der Zerbino, Platen's verhängnißvolle Gabel und der romantische Oedipus, die politische Wochenstube von Robert Prutz, — was sind diese Dichtungen alle so genial und für den ge-

bildeten Kenner so hinreißend; aber in's Volk sind sie nicht gedrungen, die Bretter haben sie niemals überschritten. Wie wäre es auch möglich? Sie stammen aus fernen Zeiten und Zonen. Verpflanzt nur immer einen stolzen fremdländischen Baum in unseren heimischen Boden. Es gelingt nicht. Er verdorrt und verkümmert, er fristet höchstens ein unscheinbares Treibhausleben.

Unser Staat, der noch immer nicht ein Rechts-, sondern nur ein Polizeistaat ist, erlaubt nicht die Komödirung staatlicher Zustände. Die »politische Wochenstube« wurde nicht nur confiscirt und verboten; der geniale Dichter, der noch in ganz anderer Weise als Platen des sprudelnden Aristophanischen Geistes voll ist, kam unter die peinliche Klage des Hochverraths. So sind diese sogenannten Aristophanischen Komödien wohl oder übel genöthigt, sich ganz und gar in den harmloseren Bezirk unserer Literaturfragen zurückzuziehen. Und damit ist ihnen alle Wirkung abgeschnitten. In Griechenland war die Literaturkomödie möglich; bei uns aber ist sie es nicht. Auch Aristophanes war zuletzt, als die athenische Theaterfreiheit bedroht war, in den Fröschen und Thesmophoriazusen auf die zahme Literaturkomödie beschränkt. Aber was schadete es? Er hatte nichtsdestoweniger das Verständniß und die innigste Theilnahme des ganzen Volkes. In Griechenland war Kunst und Bildung öffentliches Gemeingut; der Den-

ker predigte seine Lehre Allen verständlich auf offener Straße, Homer und Pindar lebten in Aller Gedächtniß, und die großen Tragödien, ihrem Stoffe nach ohnehin aus den religiösen Volksmythen herausgewachsen, waren Allen bis in's Einzelste hinein bekannt durch die großen öffentlichen Aufführungen. Jeder satirische Hieb also sitzt, jeder Witz, jede Anspielung, jede Anzüglichkeit. Wie aber bei uns? Bei uns, wo die unfreie Bildung, wo der handwerksmäßige Zuschnitt unseres Gelehrtenthums, wo die scharfe Sonderung der Stände und Berufsthätigkeiten die unendliche Mehrzahl des Volkes vom Genusse der freien Güter der Menschheit ausschließt? Wo die Kunde literarischer Dinge nur das traurige Vorrecht weniger auserwählter Kreise ist? Bedenkt nur, daß diese Komik wesentlich parodischer Natur ist, daß ihre eigentliche Pointe nicht unmittelbar aus der Dichtung selbst herausspringt, sondern erst mittelbar aus der unwillkürlichen Vergleichung zwischen dem verspotteten Urbild und dem spottenden Zerrbild! So verpuffen die prächtigsten Witze wirkungslos. Bei uns ist diese Literaturkomödie ein sinnloses Unding ohne Saft und Kraft, eine gelehrte Phantasterei, nichts weiter.

Wie aber, wenn einst unsere Komödie in einem freien Staate wirkliche Staatskomödie sein kann? Ich antworte: auch dann dürfen wir noch immer nicht die ausgetretenen alten Wege gehen. Wir müssen uns unsere

eigenen neuen suchen. Das Volk hat keine Anknüpfungspunkte für diese phantastisch allegorische Kompositionsweise. Nicht nur, daß es nicht mehr dieses schicksalgleiche persönliche Eingreifen des Dichters ertragen mag; es giebt für uns noch ein ganz anderes, sehr bedeutendes Hemmniß. Diese aristophanisirende Form kann nicht auskommen ohne mythische Personifikationen. Diese waren der griechischen Phantasie geläufig, die ganze griechische Religion ist in dieser Weise personenbildend. Uns aber widerstreben sie, uns sind sie fremd und sinnlos. Sie entrücken uns unserem gewohnten Gedankenleben, sie bringen uns um alle dichterische Täuschung. Als in Berlin der Goethe'sche »Epimenides« aufgeführt wurde, wußte das Volk mit diesen allegorischen Personifikationen nichts anzufangen, es rächte sich durch den Volkswitz, es taufte den Titel um in ein ironisches »I wie meenen Sie deß?« Und diese Ironie wird sich in ähnlichen Fällen überall wiederholen. Wehe aber einer Komödie, der das ganze hochverehrte Publikum, einige feinschmeckerische Kenner im Parterre abgerechnet, mit einem solchen bedenklichen »I wie meenen Sie deß?« entgegenkommt! —

Für Diejenigen, die nur in der phantastischen Komik an die Möglichkeit freien Humors glauben, bleibt also einzig das romantische Mährchenlustspiel. Daher ist auch das Bedürfniß nach dieser Gattung immer rege geblieben; sie erlaubt dreistere Schwänke, sie waltet

und schaltet ungehindert mit Zeit und Raum, die Phantasie kann sich hier jugendlich in den tollsten Sprüngen ergehen. Namentlich die Volkslust ergötzt sich hier; die commedia dell 'arte der Italiener, die Puppen- und Fastnachtsspiele bis hinauf zum Donauweibchen und dem bunten Gefolge der Wiener Zauberpossen, sie alle gehören zu dieser phantastischen Komik. Und auch die Kunstpoesie kehrt immer wieder mit Vorliebe hieher zurück. Gozzi hatte mit seinen Feenmährchen eine Zeitlang die unerwartetsten Erfolge, Schiller begünstigte diese Richtung durch die Uebersetzung der Turandot; die Romantiker, Tieck an der Spitze und nach ihm Brentano und Arnim und Oehlenschläger, glaubten nur von hier aus das abgezehrte Lustspiel verjüngen zu können, und selbst in der neuesten Zeit haben Henrik Hertz und Hebbel es wieder versucht, um die schlafenden Elfen und Feen zu werben.

Aber wunderlich genug! alle diese mannigfachen Versuche unserer Kunstpoeten haben die Bühne entweder gar nicht gesehen, oder doch nur sehr vorübergehend. Meist sind diese Zauberstücke nur kindisch, nicht kindlich; nur gekünstelt und unwahr, nicht frisch und natürlich. Einzig Raimund hat dies romantische Mährchenlustspiel in Wahrheit wieder für uns lebendig gemacht und Nord und Süd und Jung und Alt damit in gleicher Weise entzückt. Aber diese Mährchenstücke Raimund's sind eben selbst durch und durch

ein Stück lebendiger Volkspoesie. Sie sind nicht nach Laune und Belieben ohne Weiteres aus der Pistole geschossen; sie sind unmittelbar aus dem Wiener Volksgeiste herausgewachsen. Sie fußten auf liebevoll gepflegter Tradition, sie sind wie überhaupt der Leopoldstädter Kasperl nur die volksthümliche Fortbildung jener alten burlesken Stegreifkomödien, die in Wien sich niemals völlig durch das regelmäßige Drama haben verscheuchen lassen.

Dabei drängt sich eine wichtige Betrachtung auf. Unter allen Umständen unerläßlich ist für diese Zauberstücke die Musik. Nur diese hat die Mittel, uns einzuwiegen in jene träumerisch hingebende Stimmung, die uns glauben macht an diese Wunder der Mährchenwelt. Das hätte Hebbel bedenken sollen, als er den kühnen Versuch mit seinem »Rubin« wagte. Die immer vollere Ausbildung der Musik hat sich daher allmälig immer mehr dieser Stoffe bemächtigt. Das phantastische Lustspiel ist jetzt phantastische oder romantische Oper geworden, und es ist leicht zu sehen, daß diese naturgemäße Hinneigung zur Oper sogar schon im Sturm und im Sommernachtstraum offen hervortritt. Mozart hat sehr wohl gewußt, was er mit seiner Zauberflöte wollte. Nur war Schikaneder der Mann nicht, dem Zauber der Musik durch den Zauber der Dichtung die nöthige Unterlage oder, wenn man lieber will, das nöthige Gegengewicht zu geben.

Wer also nicht blos Singspiel und Oper, wer ein wirklich recitirendes Lustspiel will, der muß wohl oder übel immer wieder auf die realistische Komödie zurückkommen, auf das Charakter- und Intriguenlustspiel.

Hier aber beginnen erst recht die Zweifel.

Charakterstück? Oder Intriguenstück? Oder, wo möglich, Beides in Einem? Das hängt natürlich von der Natur des Stoffes ab, den der Dichter behandelt.

Merkwürdiger Weise steht jetzt ziemlich allgemein das Charakterlustspiel in sehr üblem Rufe. Und gewiß wird Niemand leugnen, daß ein solches Charakterlustspiel sogar bei Meistern wie Molière zuweilen in's Unnatürliche, oft sogar in's Peinigende ausartet; der Mensch geht öfterer auf in großen Leidenschaften als so ganz und gar in großen Thorheiten und »Humours«. Trotzdem glaube ich, gerade das Charakterlustspiel hat jetzt eine große Zukunft. Die komischen Kauze sterben nicht aus, im Gegentheil, sie werden sich nur um so breiter machen, je mehr uns eine wahrhaft menschliche Bildung befreien wird von der glatten und farblosen Gleichförmigkeit unserer heutigen gesellschaftlichen Sitten und Zustände. Und was die Hauptsache ist, das Lustspiel wird fortan nicht mehr »jene zufälligen Narren, welche in der Enge des Privatlebens ausgebrütet werden,« sondern »große Narren, geschichtliche Narren,

Staatsnarren, historische Masken,« herausgreifen. Politiker, die sich in irgend eine einseitige Parteiansicht festgerannt haben und nun von allen Seiten durch Menschen und Ereignisse gehänselt und geprellt werden; Charaktertypen, deren Verspottung die Verspottung ganzer Parteien und damit ächt aristophanisch die Verspottung der ganzen Zeit ist; das sind fortan die komischen Charaktere des modernen Charakterlustspiels. Und in diesem Sinne stehe ich nicht an, die in Kolatschek's deutscher Monatsschrift 1850 (Oktoberheft) mitgetheilte Posse, »der Reichstagsprofessor,« von Reinhold Solger, als einen überaus glücklichen und erfreulichen Anfang unserer politischen Komödie zu bezeichnen. Die anderen Parteien mögen es ihrerseits eben so wenig fehlen lassen an Geißelung der Demokratie. Immer zu, immer zu! Je toller, desto besser.

In diesem Augenblicke herrscht auf allen Bühnen der gebildeten Welt das französische Intriguenlustspiel. Und dies wird bei uns so lange herrschend bleiben, bis die Gunst der äußeren Umstände uns eine tiefere, eine mehr nationale Komödie möglich macht.

Scribe ist der Meister dieses französischen Intriguenlustspiels. Natürlich nicht jener Scribe, der nur ein reicher Fabrikant ist und der sich kaufmännisch mit irgend einem Compagnon associirt, um den Bühnen vertragsmäßig den nöthigen Bedarf zu liefern, sondern

der Dichter Scribe, der Bertrand et Raton, l'ambitieux, le verre d'eau, le fils de Cromwell, les contes de la reine de Navarre, le mariage d'argent, la cameraderie, la calomnie, la passion secrète, une chaine, le puff und alle diese reizvollen Stücke geschrieben hat.

Der Ausgangspunkt dieser Scribe'schen Lustspiele ist immer eine fein angesponnene Intrigue. Und diese Intrigue rollt sich dann mit einer so geschäftigen Hast und mit einer so wunderbar kecken Schlauheit des Minirens und Gegenminirens auseinander und verschiebt sich dann wieder unversehens und verwickelt sich immer auf's Neue in so ganz unerwartete Windungen, daß der Zuschauer, obgleich in jeder einzelnen Scene in die Geheimnisse der Handelnden völlig eingeweiht, doch vor lauter Hoffen und Erwarten und Ueberraschtwerden bis auf den letzten Augenblick in der ungeduldigsten und vergnüglichsten Spannung bleibt. Freilich giebt es hie und da gar arge Verstöße gegen das Wahrscheinliche, ja gegen das Mögliche, aber was verschlägt es, wir merken sie kaum, die Raschheit der Handlung läßt uns nicht viel Zeit zu kaltem Besinnen. Und Scribe vergißt über der Lust an dem Spiel der Intrigue auch die Zeichnung der Charaktere nicht. In seinen guten Stücken wenigstens ist nirgends leblose Schablonenmalerei, sondern überall fein individualisirte, naturwahre Lebendigkeit. Dazu die

feinste Anmuth im Situationenwitz, ein frischer und pikanter Dialog und als Grundlage die tüchtige und liebenswürdige Persönlichkeit des Dichters. Das erklärt hinlänglich die großen Erfolge, die jetzt Scribe überall findet.

Man wird Scribe's Verdiensten erst völlig gerecht, wenn man ihn mit seinen vielen Nachahmern vergleicht. Scribe ist ein König, der seine Schätze mit vollen Händen verschwenderisch ausstreut. Die Nachahmer aber hetzen meist einen an sich vielleicht recht artigen Einfall völlig zu Tode. Sie sind prahlerische Bettler, die um so armseliger aussehen, je bedächtiger sie ihre Armuth mit abgenutztem Flitterwerk zu verdecken trachten.

Aber allerdings hat auch dieses Scribe'sche Lustspiel seine sehr bedeutenden Mängel. Es ist mehr Esprit als Poesie. Der Plan scheint verwickelt, aber im Grunde genommen ist er sehr einfach. Man kann sicher darauf rechnen, alle diese Personen und Interessen kommen in diesem bunten Wechsel der Scenen einmal mit einander in Berührung und Gegensatz. Diese Freundschaften und Feindschaften, dieses sich Suchen und Fliehen, dieses sich Fördern und Hemmen, es ist, als wäre es damit auf eine gewisse Vollständigkeit der mathematischen Combinationen abgesehen. Die Komik ist daher nicht der Humor der Ereignisse, sie ist nur die Komik einer künstlichen Maschinerie. All dies kunst-

volle Verweben und Ineinanderschieben der Handlung, dies lustige Durcheinanderspringen eines rasch wechselnden Herüber und Hinüber, liegt lediglich in der Hand eines leitenden Intriguanten, der gleichsam die Rolle des modernen Schicksals übernommen hat. Er selbst geräth niemals ernstlich in diese sich durchkreuzenden Wirrnisse, er spielt nur nach Lust und Laune mit den Plänen und Absichten der Andern, wie der Marionettenspieler mit seinen Marionetten, oder der Schachspieler mit seinen Figuren. Scribe selbst ist geistvoll genug, um diesen Fehler bald mit mehr, bald mit weniger Glück zu verstecken. Bei den Nachahmern aber, bei den französischen sowohl wie bei den deutschen, tritt dies schreiend zu Tage. Da agiren nicht mehr lebendige Personen mit ganz bestimmten gesellschaftlichen Stellungen, da agiren nur noch leblose Masken. Wie wäre sonst jene in Frankreich übliche Unsitte denkbar, daß sich meist mehrere Dichter zum gemeinsamen Schaffen eines Lustspiels verbinden? Ein solches von Mehreren zusammengeleimtes Stück muß ja nothwendig rein äußerlich und mechanisch sein.

Es sind die mannigfachsten Versuche gemacht worden, dieser Unpoesie des französischen Lustspiels entgegen zu treten. Man hat nach den Shakespeare'schen Lustspielen hinübergegriffen. Sie wollen selbst in Umarbeitungen nicht mehr recht fangen. Der Geist der italienischen Novellen, denen diese Lustspiele größtentheils entlehnt sind,

ist unserm Zeitgeiste schon allzu sehr entfremdet, und jene Narren und Simpel wie Junker Tobias und Christoph von Bleichenwang und Malvolio und der Narr in der »Viola«, erscheinen uns jetzt als allzu karikirt und phantastisch, als daß nicht alle diese Stücke und etwaige Nachahmungen durch die Aufführung in ein ganz falsches und unzuträgliches Licht gestellt würden. Und eben so ist es mit den spanischen Mantel- und Degenstücken. Alle derartigen Versuche von Platen's gläsernem Pantoffel und dem Schatz des Rhamsinit an bis hinab zu Halm's König und Bauer sind gänzlich verunglückt. Das spanische Lustspiel läßt sich zu uns nicht verpflanzen, eben weil es ganz national ist. Der Ton ist zu lyrisch, die Verwicklungen überstürzen sich allzu rasch für unsere nordische Langsamkeit, die Intrigue ruht zu ausschließlich auf den Sitten und Herkömmlichkeiten des spanischen Adelthums. Ja, das gilt selbst von den späteren spanischen Stücken, in denen Intrigue und Charakterentwicklung so reizvoll verwebt sind, wie von Don Moreto's »Trotz wider Trotz.« Was hat Schreyvogel (C. A. West) nicht für bedeutende Aenderungen der Motive vornehmen müssen, damit dies unübertrefflich feine Lustspiel als »Donna Diana« ein Lieblingsstück des deutschen Theaters werden konnte! —

Unter diesen Umständen ist es jedenfalls am förderlichsten, daß das Lustspiel für jetzt auf dem einmal gewonnenen Boden des Scribe'schen Intriguenstückes un-

beirrt fortschreite. Nicht darüber dürfen wir klagen, daß nachgeahmt wird, sondern nur darüber, daß diese Nachahmungen so armselig ausfallen. In der Form mangelt uns die Fülle und die Feinheit der Erfindung, die leichte Anmuth des Dialogs, die fortreißende Schnelligkeit der Handlung. Und vollends im Stoff ist unsere Armuth nur um so schlimmer. Der schlechteste französische Lustspieldichter hat doch immer irgend eine wichtige sittliche oder gesellschaftliche Lebensfrage, wenn auch nur leicht vorüberstreifend, zum Vorwurf. Bei uns dagegen giebt selbst ein Bauernfeld Nichts als immer nur die unerträglichsten Fadheiten des Wiener Stutzerthums!

Wer kennt die Noth des deutschen Lustspielrepertoirs und stimmt nicht aus vollster Seele in diese Klage?

Als Goethe im Jahre 1801 ein Preislustspiel ausschrieb, da liefen dreizehn Stücke ein, aber kein einziges war probehaltig. Und erst jüngst wieder hatten die Berliner und Wiener Preisausschreibungen ganz denselben niederschlagenden Ausgang.

Schiller forderte einmal, wie er uns in seinem Briefwechsel mit Körner (Th. 3 S. 267) erzählt, Goethe'n auf, seine ganze Kraft an einem Lustspiele zu versuchen. Goethe ging aber nicht darauf ein. Und warum nicht? Er meinte, wir hätten kein gesellschaftliches Leben.

Man hat daher von verschiedenen Seiten her namentlich das historische Lustspiel empfohlen. Und allerdings hat dies von vornherein den unberechenbaren Vortheil, daß der Dichter in ihm von einem großen und lebensfrischen Stoffe getragen wird. Das historische Lustspiel ist der in's Dramatische übersetzte Memoirenstil. Große Wirkungen werden aus kleinen Ursachen abgeleitet, entscheidende geschichtliche Bewegungen aus Zufälligkeiten, aus Hofintriguen, aus Verliebtheiten, verletzten Eitelkeiten und ähnlichen Geringfügigkeiten. Es ist eine Art von parodirender Behandlung der geschichtlichen Vernunft und Nothwendigkeit, und ein solches Lustspiel ist um so feiner, mit je bewußterer Ironie es diese parodische Seite herauskehrt. Scribe ist auch hier wieder Meister, ja er ist gewissermaßen der Begründer dieser Gattung. Sein weltberühmtes »Glas Wasser« wird für Scherze dieser Art immer maßgebend bleiben.

Auch wir freuen uns dieser historischen Lustspiele. Nur müssen sie munter sein und wirklich dramatisch. Es ist hier wie im historischen Trauerspiel. Die Geschichte als Geschichte, und nun gar ihr parodisches Kleinleben, hat in der Poesie durchaus keinen besonderen Werth; der Stoff muß an sich ergötzen und anziehen. Wir verzeihen hier gern kleine Verstöße gegen die historische Wahrheit, wie denn auch in der That alle Scribe'schen Stücke unter allen möglichen

historischen Rahmen immer nur das Leben der Julidynastie ausmalen; nur wollen wir uns nicht aus lauter historischer Vornehmheit langweilen. Der Stoff muß unmittelbar in das Leben der Gegenwart eingreifen. Wir wissen, wie blitzartig Lessing's Minna von Barnhelm durch ihren nationalen Gehalt in die deutschen Gemüther einschlug. Gutzkow's »Zopf und Schwert«, vor Allem aber sein unübertreffliches »Urbild des Tartüffe«, sind in dieser Beziehung vollendete Muster des historischen Lustspiels. Und wir können hinzufügen, der deutschen Lustspieldichtung überhaupt. Gutzkow ist wie kein Anderer Deutschlands Scribe. Möchte er recht bald wieder zum Lustspiel zurückkehren! —

Historisch oder nicht historisch, das ist an sich gleichgültig. Die Hauptsache bleibt, daß das Lustspiel einen bedeutenden Stoff habe, und daß es sich trotz seiner knappen Grenzen dennoch so viel als möglich wieder zu einer Form erhebe, in der, um mit Hegel (Aesth. Th. 3. S. 579) zu sprechen, die Wohligkeit des Gemüths, die sichere Ausgelassenheit bei allem Mißlingen und Verfehlen, der Uebermuth und die Keckheit der in sich selber grundseligen Thorheit, Narrheit und Subjectivität überhaupt wieder den Grundton ausmacht und dadurch in vertiefterer Fülle und Innerlichkeit des Humors das wiederherstellt, was Aristophanes in seinem Felde bei den Alten am vollendetsten geleistet hatte.

Und sollte denn zu einer solchen höheren Wiedergeburt der Aristophanischen Komödie gar keine Aussicht vorhanden sein?

Wir müssen es abwarten. Ich für mein Theil finde noch keinen Grund zum Verzweifeln. Es scheint mir, für Den, der Augen hat zu sehen, sind solche Anfänge bereits vorhanden. Die Zukunft des deutschen Lustspiels hängt lediglich davon ab, ob Deutschland politisch noch eine Zukunft hat.

»Berlin bei Nacht« und »Hunderttausend Thaler«, wer hat diese und ähnliche Stücke gesehen, ohne sich zu sagen, daß es im Grunde genommen herzlich fade und poesielose Machwerke seien. Was hier als Humor verkauft wird, das ist meist nur verlumpte Schwiemelei; der Witz ist nicht der sachliche Witz der Situationen und Charaktere, es ist meist nur Wortwitz, und dieser ist dazu noch so specifisch berlinerisch, daß er außerhalb Berlins, namentlich in Süddeutschland, nicht nur nicht Anklang findet, sondern unbarmherzig verhöhnt und ausgepocht wird; die ganze Darstellung ist die widrige Natürlichkeit der über das Gesicht abgegossenen Gipsmaske, nicht die Idealität des freien Künstlers. Und trotzalledem, wer kann den überraschenden Erfolg dieser Stücke leugnen? Und wer kann es übersehen, daß in der That specifisch neue Elemente in diesen an sich so unscheinbaren Possen vorhanden sind?

Ich kann meine Gedanken und Hoffnungen über diese Dinge nicht besser zusammenfassen, als indem ich einen Brief mittheile, den mir einmal mein Freund, der Dichter Gottfried Keller, geschrieben hat. Auch dieser betrachtet diese Possen, so schlecht sie immerhin sein mögen, als bedeutende Vorboten einer neuen Komödie. Es seien hier bereits, — meint er —, eine Menge traditioneller Bühnengewohnheiten in den Motiven und Situationen und Charakteren, es fehle nur die Hand, welche sie reinige und durch geniale Verwendung den großen Bühnen aufzwinge. Und dann fährt er fort: »Ich bin überzeugt, daß wenn wir jetzt einen dreißig- oder vierzigjährigen Goethe hätten, ja selbst nur einen Wieland, so würde dieser aus den vorhandenen Anfängen bald etwas gemacht haben. Denn sowohl die Form wie die Art des Witzes und seines Vortrages sind neu und ursprünglich. Und was das Beste und Herrlichste ist, das Volk, die Zeit haben sich diese Gattung selbst geschaffen nach ihrem Bedürfnisse, sie ist kein Product literar-historischer Experimente, wie etwa die gelehrte Aufwärmung des Aristophanes. Gerade deswegen wird vielleicht ihre Bedeutung von den gelehrten Herren übersehen, bis sie ihnen fertig und gewappnet wie die junge Pallas vor den Augen steht.«

»Vorzüglich zwei wichtige Momente sind in der gegenwärtigen Beschaffenheit dieser Possen hervorragend. Das eine ist die größere Willkür in der Oekonomie.

Dadurch wird der für die politische Komödie durchaus unentbehrliche göttliche Unsinn und unbeschränkte Muthwillen wiederhergestellt. Das andere Moment ist die Verbindung der Musik mit der Dichtung in den Couplets. Diese Couplets hat in ihrer jetzigen Bedeutung das Wiener Volk mit seinen obskuren Possendichtern erfunden, und es ist weiter nichts dazu zu thun als reinere Poesie und ein tüchtiger Inhalt. Freilich, diese reinere Poesie und dieser tüchtige Inhalt ist es, die nicht blos den Couplets, sondern dem Ganzen mangeln. Aber die Weihe der Poesie wird sicher nicht ausbleiben, wenn der tüchtige Inhalt durch die tüchtige Geschichte geschafft wird. Gegenwärtig reitet man immer auf dem Philister herum und seiner Misère, welches eben kein poetischer Stoff ist, und auf den Erbärmlichkeiten der jetzigen Politik, auf dem Belagerungszustande, der deutschen Einheit, auf Hassenpflug und ähnlichen Dingen, insoweit es die Polizei zuläßt. Dies ist schon lohnender. Aber der rechte Stoff wird nichtsdestoweniger erst dann vorhanden sein, wenn die Völker frei, wenn geordnete würdige Zustände, wenn wahre Staatsmänner, wenn andere Träger der Bildung vorhanden sind. Alsdann werden auch die Conflikte der inneren wie der äußeren Politik würdiger Art sein und der Poesie eine gediegene Unterlage geben. Denn im Theater über Lumpen zu lachen, ist nichts Erbauliches; erst wenn wirklich große, aber einseitige Staatsmänner, großartige Dummheiten ganzer Völker, edle Philo-

sophen, die sich in irgend eine Paradoxie verrannt haben, Gegenstand des dramatischen Spottes werden, erst dann wird auch die Posse eine edlere Natur annehmen.«

»Inzwischen ist es schon immerhin eine bedeutende Sache, die Bevölkerung einer so pfiffigen Weltstadt, wie Berlin ist, vor der Bühne versammelt und dem muthwilligen Schauspieler, der ihr seine Anspielungen mit wehmüthiger Laune vorsingt, eifrigst lauschen und zujubeln zu sehen. Bemerkenswerth ist auch, daß die Kunst der komischen Darstellung der Dichtung unendlich weit vorgeschritten ist. Sie ist bereits schon jetzt für eine klassische Komödie beinahe reif und fertig, während in der Tragödie umgekehrt die Darstellung fast eben so weit hinter den großen Dichtungen, die wir besitzen, zurückgeblieben ist. Besonders beim Vortrage der Couplets sind diese Komiker ausgezeichnet. Sie machen wunderliche und höchst ausgelassene Gesten und Sprünge dazu, meist zwei Komiker zusammen, das Werfen der belebten Beine giebt der Satire noch Nachdruck, und auch das Orchester erhöht seinerseits bei und nach den Refrains den Eindruck durch brummige Paukenschläge, durch einen schrillen Pfeifentriller oder einen lächerlichen Strich auf der Baßgeige. Unermeßliches Gelächter! — Ich habe es lebhaft mitgefühlt, wie in solchen Augenblicken das arme Volk und der an sich selbst verzweifelnde Philister Genug-

thuung findet für angethane Unbill, ja wie solche leichte Lufthiebe tiefer dringen und nachhaltiger wirken als manche Kammerrede. Auch Mimik und Musik also bringen ganz neue und selbständige Lebenskeime. Und damit wird ganz von selbst das innige Zusammenwirken des Dichters mit den anderen Bühnenkünsten bewirkt. Der Dichter wird sich vor unplastischen und unsingbaren Phantasien hüten müssen, während diese lustigen Schnurren ihm neue Ideen und einen kräftigeren Ton geben werden. Die Natur dieser Komödie bedingt es ferner, daß Vieles in Uebereinkunft mit dem ganzen Personal der Bühne nach den momentanen Vorkommnissen und Stimmungen der Oeffentlichkeit eingerichtet werden muß. Und daraus kann wieder nur etwas Neues und Lebendiges entstehen. Denn es ist eine Lüge, was die literarischen Schlafmützen behaupten, daß die Angelegenheiten des Tages keinen bleibend poetischen Werth hätten. Der Großmeister Aristophanes kann sie hierüber eines Besseren belehren. Kurz, es ist rührend, zu sehen, wie unverkennbar hier Volk und Kunst zusammen unbewußt nach einem neuen Inhalt und nach der Befreiung eines allmälig reifenden Ideales ringen.«

Die Lehre, die wir aus diesen Betrachtungen ziehen müssen, ist einfach diese: Sorgt für die Idealität der Wirklichkeit, und Ihr werdet die Idealität der Komödie ganz von selbst haben.

Aber allerdings ist das sicher, wir werden noch sehr tragische Zeiten erleben, bevor wir zu dieser rechten Komödie kommen.

3.

Die musikalische Komödie und das musikalische Drama überhaupt.

Richard Wagner hat die Behauptung aufgestellt, das recitirende Drama sowohl wie alle übrigen Künste, Baukunst, Malerei, Plastik, würden dereinst aufhören, als selbständige Künste zu gelten, und sich schließlich ganz und gar in ein einziges, großes, gemeinsames Kunstwerk auflösen. Dies Kunstwerk der Zukunft sei die Oper.

Es ist hier der Ort nicht, näher auf diese Ansicht einzugehen und deren theilweise Berechtigung oder gänzlichen Ungrund nachzuweisen. In diesem Umfange, wie sie Wagner hinstellt, wird schwerlich Jemand diese Ansicht unterschreiben mögen. Aber allerdings scheint mir das unleugbar, die Oper, oder sagen wir lieber, das musikalische Drama wird sicher künftighin eine sehr hervorragende Stellung einnehmen.

Die Komödie zeigt dies zunächst am deutlichsten.

Je mehr die Komödie aus den engen Grenzen des Charakter- und Intriguenlustspiels herausschreitet, je mehr sie das blos Witzige, Scherzhafte und Lächerliche verläßt und in Wahrheit Darstellung und Genuß eines schönen und heiteren Menschenthums, d. h. je mehr sie freier Humor wird, um so unabweislicher muß sie, ihrer innersten Natur nach, zu ihrer vollen Wirkung das musikalische Element in sich aufnehmen. Denn nur die Musik umfaßt und durchdringt in ihrem elementaren Walten die ganze Menschennatur und löst uns ganz in Gefühl und Genuß auf.

Schon ist das romantische Mährchenlustspiel allmälich zur romantischen Oper geworden. Und ebenso hat bereits die komische Oper die engen Schranken des modernen Intriguen- und Charakterlustspiels durchbrochen: Das recitirende Lustspiel, wie es jetzt ist, spannt und fesselt uns, es wendet sich an unseren Verstand und an unsere Neugier; aber volle Lustigkeit und ausgelassenen Jubel finden wir, jetzt wenigstens, nur noch im Liederspiel und in der komischen Oper; denn nur hier erheben uns die schmeichelnd neckischen Töne in eine freiere Anschauung, die nicht mehr ängstlich nach den Gesetzen des Wirklichen und Wahrscheinlichen fragt, sondern sich behaglich dem gaukelnden Spiele menschlicher Thorheit hingiebt.

Und diese jubelnde Lust, die nicht mehr in der knappen Bestimmtheit des Wortes, sondern nur in der

unermeßlichen Weite des Tones genügenden Raum hat, wird in der Zukunft nur immer mehr der Grund und die Seele der komischen Kunst sein. Je mehr die Menschheit sich aus ihren Wirren und Kämpfen herausarbeitet, je menschlicher sie wird, desto glücklicher wird sie. Und wie dereinst eine Zeit kommt, in der unsere bildenden Künstler nicht blos Schlachten und Kämpfe, sondern vorwiegend heiteren Genuß heiteren Glückes, d. h. Genrebilder in großem historischen Stile malen, so werden auch unsere Dramatiker nicht mehr blos Kämpfe, seien es tragische oder komische, darstellen, sondern vorzugsweise auch kampflos glückliche Menschen, heitere Bilder heiteren Genusses. Das ist die Zeit der dramatischen Idylle, die dann nicht mehr vereinzelt dasteht wie etwa im »Heirathsantrag auf Helgoland« oder im »Kurmärker und der Picarde«, sondern das dann das bedeutsamste Gebiet der gesammten dramatischen Kunst ist. Solche dramatische Idyllen sind nicht mehr, wie die alten italienischen Schäferspiele, eine Flucht aus der Wirklichkeit, sie sind vielmehr nur der freudige Genuß derselben, eine wahrhaft bacchische Gottesfeier. Aus jenen dramatischen Schäferspielen ist die Oper entstanden. Das war kein Zufall, das war eine innere Nothwendigkeit. Wer zweifelt also, daß der Humor, je freier er sich entbindet, nur um so voller und inniger nach dem musikalischen Elemente hinüberstrebt?

Wenn wir daher auch nicht, wie Richard Wagner,

an die dereinstig ausschließliche Alleinherrschaft der Oper glauben, so müssen wir doch jedenfalls zugeben, daß wenigstens in der komischen Kunst Musik und Drama sich immer mehr und mehr nähern und mit der Zeit sich vielleicht ganz miteinander verschmelzen.

Anders freilich in der Tragödie. Wir wollen hier nicht streiten, ob die Tragödie eine ewige Kunstform sei, oder ob dereinst, wie einige vorschnelle Idealisten meinen, ein Zustand der Menschheit komme, in dem es keine tragische Kämpfe und also auch keine Tragödie gebe. Wir unsererseits fragen nur darnach, wird die Tragödie ausschließlich, wie jetzt, recitirendes Drama bleiben, oder wird sie, wie einst die Tragödie des Alterthums, wieder mehr musikalisches Leben in sich hereinziehen, oder wird sie wohl gar, wie Richard Wagner behauptet, ihre jetzige recitirende Form aufgeben und nach und nach ein rein und ausschließlich musikalisches Drama werden?

Nur alberner Hochmuth kann diese und ähnliche Fragen für geringfügig halten. Es ist nun einmal eine ganz unleugbare Thatsache, alle Opernhäuser sind überfüllt, und unsere Schauspielhäuser werden immer leerer. Und wer hier rasch bei der Hand ist und diese Thatsache ohne viel Bedenken eben nur der Roheit und dem Ungeschmack des heutigen Publikums zur Last legt, nun! der beantworte doch die wei-

tere Frage: woher kommt es, daß, während trotz aller Bemühungen der Dramatiker in keinem Lande seit Goethe und Schiller eine Tragödie erzeugt ist, die Anspruch auf wirkliche Lebensdauer hätte, gerade in diesen letzten Jahrzehnten in der heroischen Oper das rührigste Leben herrscht? Schlag auf Schlag folgen sich hier die tiefgreifendsten Werke. Nach Méhul und Cherubini kommt Spontini mit der Vestalin und dem Ferdinand Cortez, Rossini mit dem Wilhelm Tell, der zum Theil maßgebend für die ganze Oper der letzten zwanzig Jahre geworden ist, Auber mit der Stummen von Portici und zuletzt, um uns nur an die Vorzüglichsten zu halten, Meyerbeer mit den Hugenotten und dem Propheten, und Richard Wagner mit dem Tannhäuser und dem Lohengrin. Ist dies nichts als Zufall? Oder will sich hier wirklich ein tieferer Zug der Zeit offenbaren?

Wie wichtig ist diese Frage, und doch wie unendlich schwer ist es, sie schon jetzt mit einiger Gewißheit zu beantworten! —

Allerdings, wenn man in der Oper nur jenen sinnlosen Melodienkitzel und jene übertäubende Instrumentirung sieht und jenes elende Unwesen des äußeren Pomps in den festlichen Aufzügen, in den Decorationen, Verwandlungen und Balletten, wie sich dies in der neusten Schöpfung Meyerbeer's, im Propheten, nachgerade zu

überstürzen sucht, da hat der ernste Freund des recitirenden Drama vollkommen Recht, wenn er mit der Oper unter keiner Bedingung vermitteln will und in ihr nur eine verderbliche Buhlerin erblickt, die durch niedrige Kokettenkünste die rechtmäßige Gemahlin um ihre rechtmäßige Stellung betrügen will. Aber es wäre unbillig, wollten wir verkennen, wie sich die Oper doch auf der anderen Seite immer mehr und mehr von dieser Schmach zu erlösen strebt. Die Oper will in Wahrheit dramatisch, sie will als heroische Oper rein tragisch werden. Und Meyerbeer selbst, so sehr er auch in unwürdiger Weise jene niedrigen Opernkünste herbeizieht, ist doch seinem innersten Wesen nach dramatisch durch und durch.

Um also jene Frage, so weit es jetzt möglich ist, zum Abschluß zu bringen, müssen wir die streng dramatische Natur der heroischen Oper noch etwas näher in's Auge fassen. Und da können wir nicht umhin, noch einmal vorzugsweise auf Richard Wagner zurückzukommen. Nicht auf Wagner, den Theoretiker, sondern auf Wagner, den musikalischen Künstler, der bemüht ist, seine Lehre durch große Kunstgestaltungen praktisch in's Leben zu führen. Dieser hat es auf ein musikalisches Drama im größten Stile abgesehen.

Richard Wagner hat im Tannhäuser und im Lohengrin wieder an jene gewaltigen Reformen angeknüpft,

die gegen das Ende des vorigen Jahrhunderts von Rameau, mit großartigstem Erfolge aber vor Allem von Gluck ausgingen. Es ist bekannt, mit welchen Worten Gluck seine »Alceste« dem Großherzoge von Toscana widmete. »Als ich an die Composition der Alceste ging,« sagt er, »nahm ich mir vor, alle die Mißbräuche zu vermeiden, die die übelverstandene Eitelkeit der Sänger und die übermäßige Gefälligkeit der Tonsetzer in die italienische Oper eingeführt hatten, und die aus dem prächtigsten und schönsten Schauspiel das langweiligste und lächerlichste machen. Ich suchte der Musik ihre wahre Stellung wiederzugeben, in der sie bestimmt ist, die Dichtkunst zu unterstützen, den Ausdruck des Gefühls und die Spannung der dramatischen Situation zu steigern, nicht aber die Handlung zu unterbrechen und durch überflüssigen Zierrath zu erkälten. Ich hielt es für den Beruf der Musik, der Poesie das hinzuzufügen, was eine gut angelegte Zeichnung von der Lebhaftigkeit der Farben und dem richtigen Verhältniß von Licht und Schatten erhält, nämlich die Gestalten zu beleben, ohne ihre Umrisse zu verwischen. Ich habe mich also wohl gehütet, einen Schauspieler in der Hitze des Dialogs zu unterbrechen, um auf ein langweiliges Ritornell zu warten, oder ihn inmitten seiner Rede plötzlich auf einem geeigneten Worte halten zu lassen, sei es um in langen Passagen die Beweglichkeit seiner Stimme zu entwickeln oder zu warten, bis das Orchester ihm Zeit gebe, Athem zu neuen Fer-

maten und Cadencen zu schöpfen. Ebenso wenig habe ich den zweiten Theil einer Arie, wenn er dem Wortinhalte nach wichtiger war, schnell übergehen zu müssen geglaubt, um die Worte des ersten Theils regelmäßig vier Mal zu wiederholen oder auch nach der Arie da zu schließen, wo der Sinn nicht schließt, damit nur der Sänger Gelegenheit erhalte, zu zeigen, auf wie verschiedene Weise er die Phrase zu singen weiß. Kurz, ich habe alle Mißbräuche verbannen wollen, gegen die seit langer Zeit gesunde Vernunft und guter Geschmack vergebens angekämpft haben.« Diese Gluck'schen Reformen haben in der Geschichte der Oper nicht jenen umgestaltenden Einfluß gewonnen, den man ihnen ihrer inneren Wichtigkeit halber ursprünglich hätte zutrauen sollen. Das kam daher, dieser puristische Classicismus war nicht individuell und gemüthstief genug, um den Hörer unwiderstehlich in seine Kreise zu bannen. Mozart, der sich mit seinen liebenswürdig sinnlichen und doch so gehaltreichen Melodien der italienischen Schule anschloß, wurde der Sieger und ist unangefochten dieser Sieger geblieben, bis jetzt auf's Neue wieder Wagner zu Gluck's musikalischer Keuschheit zurückkehrt.

Und doch kann nur in diesem hohen Stile von einem wirklichen musikalischen Drama, von einer eigentlichen Tragödie die Rede sein. In dieser Beziehung ist Wagner jedenfalls eine sehr bedeutende, wenn nicht eine epochemachende Erscheinung.

Man denke über die Art seiner Musik wie man wolle, man tadele oder man billige diese strenge Enthaltsamkeit, mit der hier alles freie und selbständige Walten der Musik, das Schweben und Weben der Töne in sich selber, und die lieblich überwuchernde Melodienfülle aus der Oper ein für allemal ausgeschlossen ist; das ist unleugbar, das dramatische Element der Oper kommt erst hier und wahrscheinlich nur hier zu seinem vollen Rechte. Bis dahin war die Oper nichts als eine musikalische Composition, die zufällig ihre Motive einem gut oder schlecht dramatisirten Texte entlehnte; jetzt muß die Oper als musikalisches Drama ihre Rechtfertigung in sich selber tragen, jetzt ist der Text nicht mehr blos Text, er ist in Wahrheit ein dramatisches Gedicht, welches solche dramatische Leidenschaften und Charaktere darstellt, deren höchster Ausdruck nur in der Musik gefunden werden kann; mit einem Worte, die Oper ist jetzt ein Drama, dessen Idee und Stimmung voll und ganz nicht von der Poesie erfaßt wird, wenn diese nicht zugleich von der Wirkung der Musik getragen, gehoben und vervollständigt ist.

Daher hier Nichts mehr von dem Bravourgesange selbständiger Concertarien. Diese Menschen, die hier vor uns auftreten, sind, wie Franz Liszt in seiner liebevoll geistreichen Betrachtung des Lohengrin (Illustrirte Zeitung 1851. S. 232.) sagt, viel zu sehr von ihren Leidenschaften durchdrungen, um sich mit Trillern

und Läufern die Zeit zu vertreiben. Hier sind überhaupt keine Partien mehr, hier sind wirkliche Rollen; die Sänger singen nicht nur, sie spielen auch, ja Wagner legt nicht selten sogar in das stumme Spiel sehr bedeutsame Motive. Und das Orchester schiebt nicht blos einzelne Accorde ein, um dem vortragenden Sänger harmonischen Halt und Grund zu geben; im Orchester offenbaren sich vielmehr erst in voller Macht und Innigkeit die durcheinanderwogenden Gefühle und Leidenschaften, die leisesten Regungen, wie die heftigsten Kämpfe. Die klare Bestimmtheit der dramatischen Declamation fließt hier unwillkürlich hinüber in die Unendlichkeit des Tones und wird in dieser verklärt, vertieft und gesteigert.

Ich kann es getrost den Musikern überlassen, näher zu bestimmen, in wie weit innerhalb der Oper selbst diese gewaltigen Neuerungen Wagner's Eingang finden werden. Dies geht uns zunächst nichts an. Uns beschäftigt hier nur die Frage, kann dieses musikalische Drama, wie es von Wagner als das Drama der Zukunft gepriesen wird, jemals in der That ganz an die Stelle der recitirenden Tragödie treten?

Und da antworte ich Nein und abermals Nein! In dieser ausschweifenden Unbegrenztheit genommen ist die Ansicht Wagner's ein entschiedener Irrthum.

Die moderne Tragödie, eben weil sie durchweg psychologische Charaktertragödie ist, ist in ihrer Charakterentwicklung allzu individuell und spitzfindig grüblerisch und in den Localfarben der ganzen äußeren Umrahmung allzu bestimmt und naturalistisch, als daß die symbolische Allgemeinheit der Musik dieser individualistischen Kleinmalerei jemals nachkommen könnte. Und könnte sie es auch, die ganze Sache würde an der Natur des musikalischen Recitativs scheitern. Das Recitativ ist nicht so klar und verständlich, wie die einfache, auf das Wort gestützte Declamation, wie das Sprechen als solches. Wagner befindet sich in einem innern Widerspruche. Mit Recht dringt er mit allem Eifer darauf, daß alle Kunst volksthümlich sein solle. Seine musikalischen Dramen aber sind es nicht. Man kann den Tannhäuser sowohl wie den Lohengrin gar nicht verstehen, ohne vorher recht gründlich die Textbücher studirt zu haben.

So lange es also eine Tragödie giebt, wird die Tragödie auch immer nur recitirendes Drama bleiben. Wagner's Traum von diesem rein musikalischen Drama der Zukunft ist ein kühner Traum, aber ein falscher.

Und dennoch giebt es einen Punkt, in dem die recitirende Tragödie über sich selber hinausweist.

Die moderne Tragödie, mag sie nun eine im engern Sinne geschichtliche oder eine bürgerlich sociale sein, ist in ihrer innersten Bedeutung doch jetzt immer eine

Spiegelung des treibenden geschichtlichen Lebens. Je mehr sich die Tragödie zu geschichtlichen und socialen Bewegungen hinneigt, um so mehr ist sie auch auf großartige Massenwirkungen angewiesen. Dies aber ist der Mangel der Poesie, die Poesie kann Massen nicht darstellen. In Shakespeare's Zeit, die überhaupt noch überall die ergänzende Phantasie des Zuschauers anrief, ließ man es sich gefallen, wenn das Volk als Volk in der Abbreviatur Einzelner mehr nur angedeutet als dargestellt wurde; die naturalistische Darstellung des heutigen Bühnenwesens erlaubt dies aber nicht mehr. Die Masse soll wirklich Masse sein. Und hieran scheitert das moderne Drama, wie es jetzt ist, fast immer. Das Volk erscheint nur als wüste Menge; Alle schreien und toben wild durch einander; nirgends geschlossene Ganzheit. Solche Scenen wirken entweder häßlich oder burlesk; niemals, wie es doch ihre Bestimmung ist, erhaben oder erschütternd. Der Dichter kann immer nur Eine Empfindung aussprechen. Aber der Musiker hat in der Kunst des Contrapunkts die Möglichkeit, verschiedene Melodien selbständig neben einander zu führen. Nur also der Musiker kann viele und alle Empfindungen und Leidenschaften zu gleicher Zeit aussprechen, sie wild durch einander kämpfen und wogen lassen und doch zuletzt alle diese durcheinandertönenden Stimmen mit sicherer Herrschaft in eine klare und harmonische Gesammtwirkung auflösen. Das ist es,

was in Volksscenen dem Musiker einen ganz unberechenbaren Vorsprung vor dem Dichter sichert. Shakespeare, Goethe und Schiller, wie oft stellen sie das kämpfende Volk dar! Wer aber von ihnen hat jemals eine so überwältigende Wirkung erreicht, wie die Verschwörungsscene der Hugenotten, oder der Ausbruch des Aufstandes in der Stummen von Portici und vor Allem die markerschütternden Massenwirkungen des Cortez, des Propheten und Lohengrin?

So entschieden ich daher auch bestreite, daß die Tragödie je ganz und gar in die heroische Oper aufgehen könne, so dünkt es mir doch andrerseits nicht unwahrscheinlich, daß sich in der Zukunft einmal eine neue Gestalt der Tragödie herausstellt, in der die Situationen- und Charakterentwicklung des recitirenden Drama hie und da in einzelnen Massenwirkungen die Musik melodramatisch zu Hülfe ruft. Darauf weist in gleicher Weise die Geschichte der Oper wie die der Tragödie. Und ich müßte mich sehr irren, wenn hier nicht sehr fruchtbringende Keime einer neuen Dramatik liegen.

Doch in solchen Dingen ist es billig, daß sich der Kritiker bescheiden zurückzieht. Dies ist das Reich des schaffenden Künstlers. —

Hettner, Hermann,

Das moderne Drama ästhetische Untersuchungen

Braunschweig 1852